

10.18132/LFZE.2013.10

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

**28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola**

QUAM PULCHRA ES
ET QUAM DECORA...
AZ ÉNEKEK ÉNEKE
A ZENETÖRTÉNETBEN

KISS CSABA MÁRTON

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

Tartalomjegyzék

1	Bevezetés.....	V
2	Az Énekek keletkezése, a szerzőség, az eredet kérdései.....	1
2.1	Az Énekek éneke értelmezési lehetőségei.....	3
2.1.1	Allegorikus értelmezések.....	3
2.1.2	További értelmezések.....	5
2.2	Az Énekek éneke műfaja, szövegeinek szerkezete.....	7
2.3	Az Énekek beemelése a bibliai kánonba.....	8
3	Az Énekek éneke zenei vonatkozásai.....	11
3.1	Az Ószövetség és a zene.....	11
3.2	Nyelvi kérdések az Énekek éneke megzenésítéseinek vizsgálata során.....	14
3.3	Az Énekek éneke megjelenése az európai zenekultúrában.....	19
3.4	A Mária-antifónák és a Canticum canticorum.....	33
4	Quam pulchra es et quam decora.....	38
4.1	A korai reneszánsz Quam pulchra es motettái.....	39
4.1.1	John Pyamour: Quam pulchra es.....	40
4.1.2	John Dunstaple: Quam pulchra es et quam decora.....	46
4.1.3	Gaspar van Weerbeke: Quam pulchra es.....	51
4.2	Misekompozíciók Énekek éneke motetták alapján.....	56
4.2.1	Johannes Lupi: Quam pulchra es.....	57
4.2.2	Jacobus Clemens non Papa: Missa Quam pulchra es, Dominique Phinot: Missa Quam pulchra es.....	60
4.2.3	G. P. da Palestrina: Quam pulchra es et quam decora.....	65
4.2.4	Német zeneszerzők Quam pulchra es tételei.....	71
4.2.5	Philipp Dulichius: Quam pulchra es.....	72
4.2.6	Melchior Franck: Wie schön und lieblich.....	78
4.3	Későbbi korok Quam pulchra es művei.....	80
4.3.1	Jean Yves Daniel-Lesur: La Sulamite.....	83
5	Összegzés.....	88
6	Függelék.....	90
6.1	Faksimilék.....	90
6.2	Összesítő táblázat.....	92
6.2.1	Az Énekek éneke zenei feldolgozásainak jegyzéke.....	92
7	Bibliográfia.....	136

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönetet szeretnék mondani professzoromnak, Párkai Istvánnak, aki évtizedek óta érdeklődéssel kíséri figyelemmel pályámat, és aki jelen dolgozat témaválasztását egyrészt tanári, másrészt karnagyi tevékenységével is döntően befolyásolta. Szeretném megkülönböztetett hálámat kifejezni Karasszon Dezsőnek, akinek önzetlen, baráti segítségére, rendkívüli tudására, zenei és mindennemű szakmai tanácsaira a legfontosabb pillanatokban bármikor – így most is – támaszkodhattam.

Az elmúlt évek folyamán – megpróbálva pótolni régi mulasztásokat – igen sok energiát fektettem különböző idegen nyelvek tanulásába. Felkészítő tanárain szakértelmére, rugalmasságára, megértő türelmére, a nehezebb fordítási feladatokban nyújtott önzetlen segítségére minden alkalommal számíthattam, köszönettel és szeretettel gondolok rájuk: Kovács Gergely – angol, Fehér Zsuzsa – latin és Mózes Eszter – német. Köszönöm Nagy Andreának a francia nyelvű fordításokban nyújtott segítségét.

Külön szeretném hálámat kifejezni Németh Áronnak, aki disszertációm megírásának folyamatát végigkísérte, számtalan értékes tanácsával, a szöveg lektorálásával óriási segítségemre volt.

Szeretném megköszönni a segítséget, biztatást és szeretetteljes noszogatást közvetlen kollégáimnak, Kedvesné Herczeg Máriának és Szabóné Fodor Adriennek, akik az utóbbi időszakban sok terhet levettek a vállamról. Külön köszönöm Fekete Károly rektor úr és Csákberényi-Nagy Miklósné dr. intézetvezető támogatását.

A számítástechnikai problémák leküzdésében nagy segítségemre voltak Kiss Zoltán és Krecsmáry Tamás barátaim, hálával tartozom nekik is.

Szeretném megköszönni a debreceni zeneműtárak munkatársainak a számomra évek óta nyújtott áldozatkész segítségüket, külön kiemelve Kovács Piroskát és Grégász Miklóst, akik sokszor a föld alól is előkerítették az általam kért dokumentumokat.

Végezetül itt szeretném megemlíteni azokat, akiknek a legnagyobb hálával tartozom: szüleimet, akik nappali tanulmányaim befejezése óta is folyamatosan

segítettek és támogatnak, testvéremnek, akire a nehéz helyzetekben mindig számíthattam és legdrágább feleségemnek, Mariannak, valamint gyermekeimnek: Boldizsárnak, Luciának és Diánának azt a sok-sok türelmet és határtalan szeretetet, amit tőlük kaptam, s amely nélkül nem tudtam volna elvégezni ezt a munkát.

1 Bevezetés

Húsz évvel ezelőtt egy kórustag barátomtól Giovanni Pierluigi da Palestrina *Canticum Cantorum* című motettáskötetét¹ kaptam névnapomra ajándékba. Köszöntőt is írt bele, amelyben azt kívánta, vezényeljem el egyszer ezeket a darabokat. Akkoriban erre – alig egy éves karnagyi gyakorlattal a hátam mögött – szemernyi esély sem látszott, és úgy gondoltam, talán nem is lesz soha. Mindazonáltal a művet legféltettebb kottáim közé soroltam, időről-időre belelapozgattam, ízlelgettem, próbálgattam. Egy kis idő elteltével, ha nem is könnyen, de méltó hangfelvételt is sikerült találni hozzá, egy angol kórus, a Michael Howard által irányított Cantores in Ecclesia lemezét. Hónapokig a hatása alatt voltam. Ez az élmény indította el bennem az Énekek éneke iránti érdeklődést, ami aztán egyre tudatosabb kereséssé, végül kutatássá fejlődött. Korszakoktól függetlenül figyelni, gyűjteni kezdtem a zeneszerzők hasonló tematikájú darabjait, és ha lehetőség nyílt rá, ezeket az általam irányított együttesekkel műsorra is tűztük.

A dolgozat témáját tehát már szinte keresni sem kellett. Értekezésem írásának megkezdésekor azonban egy igen jelentős, mondhatni a legfontosabb kérdéssel találtam szemben magam. Merjek-e, és főleg képes vagyok-e a teljes tárgykörrel átfogó igényű tanulmányt írni, vagy szűkítsem le az anyagot valamilyen szempont szerint korban, térben? Ismerőseim, kollégáim valamennyien a második változatot javasolták. A neves olasz író, tudós, Umberto Eco is hasonlóan vélekedik erről: „Monografikus vagy körképszerű szakdolgozat?” – teszi fel a kérdést kiváló könyvében.² A túl nagy, túl sok dologról szóló dolgozatokat témájuk miatt „veszélyesnek”, „lehetetlen kihívásnak” tartja. A továbbiakban így folytatja: „Vagy nevek és nézetek egyszerű gyűjteményét fogja elkészíteni, vagy pedig eredeti színezetet akar adni művének, s akkor minduntalan megbocsáthatatlan hiányosságok miatt érik majd vádak.”³ Eco később már valamivel megengedőbb: „Egy [...] átfogó témájú szakdolgozat és egy rövid szövegváltozatot tárgyaló, szigorúan monografikus

¹ Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Canticum Cantorum*. 29 motetta ötszólamú vegyeskarra. Közreadja Jancsovics Antal. (Budapest: Editio Musica, 1976).

² Umberto Eco: *Hogyan írjunk szakdolgozatot?* (Budapest: Kairosz Kiadó, 1996): 24.

³ I.m. 24.

szakdolgozat között számos közbülső fokozat van.”⁴ Nos, én ebbe a gondolatba kapaszkodva igyekeztem kialakítani saját koncepciómat.

Adva volt előttem alaphalmazként mintegy kilenc évszázad európai, vagy legnagyobbbrészt európai gyökerekből táplálkozó műzenéje.⁵ Ennek ugyan egy viszonylag kicsiny része az Énekek éneke szövegei által inspirált művek⁶ sora, de ezek száma abszolút mércével még mindig túlságosan nagy ahhoz, hogy egyetlen tanulmányban elférjenek. Azt magamtól is könnyen beláttam, hogy szimpla felsorolásnak semmi értelme, ilyesminek tudományos, szakmai értéke nem lehet. De abba sem tudtam volna belenyugodni, hogy a már említett relatíve kicsiny részalmaz valamelyik oldalából mechanikusan kihasítsak egy kisebb-nagyobb szeletet. Ezzel ugyanis óhatatlanul nagyon sok értékes műről kellett volna lemondani, amellet, hogy egy ilyen csonkolásszerű beavatkozás ugyanolyan értelmetlen eljárás lett volna, mint a szolgai listakészítés. Így jutottam el végül ahhoz a megoldáshoz, hogy kiválasztottam, kiemeltem a szövegből egy olyan jellemző részletet, amely az idők során a gyűjtemény egyik *toposza* lett, vagyis amelynek számos feldolgozása a kezdetektől fogva jelen volt a legnagyobb szerzők művei között, ráadásul több műfajban is előfordult, egyszóval méltóképpen képviselheti az Énekek éneke zenei megvalósításainak valamennyi típusát.⁷ Ezek túlnyomórészt vokális indíttatású, a 17-18. századiak kivételével három-nyolcszólamú és hangszerkíséret nélküli művek.

A disszertáció elején szót ejtettem az Énekek keletkezési körülményeiről, a Bibliában elfoglalt helyéről, a versek értelmezési lehetőségeiről, továbbá arról a folyamatról, miképpen vált a bibliai kánon részévé ez a minden szempontból egyedülálló gyűjtemény. A folytatásban először rövid áttekintettem a szövegek belső összefüggéseit, majd a kiválasztott fejezet-rész ismertetése után lehetőleg időrendben haladva próbáltam meg a kiválogatott műveket bemutatni.

⁴ I.m. 25-26.

⁵ A tárgykör szempontjából első Európán kívüli szerző az észak-amerikai William Billings (1746-1800). A 20. században – az Antarktisz leszámítva – már minden földrésről találtam releváns alkotót.

⁶ Többségében vokális alkotások mellett Énekek éneke témában az évszázadok során jó néhány tisztán instrumentális darab is született.

⁷ Egy másik felmerülő megoldás egy úgynevezett pasticcio bemutatása lehetett volna, melyben az Énekek szövegén végighaladva mindig más és más zeneszerző került volna sorra. Ezt azonban végül – több okból is – elvettem.

Az Énekek éneke zenetörténeti és liturgiai vonatkozásait Mechler Anna Eliza dolgozta fel 2004-es disszertációjában⁸. Más zenetörténeti aspektusból kiinduló magyarországi Énekek éneke kutatással nem találkoztam. Az anyaggyűjtés során egy konferencia anyagában ugyan felfedeztem egy olasz-magyar kutatási programot, amelyben Petőfi S. János professzor irányításával az Énekek énekét szemiotikai szempontokból vizsgálták, és ennek egyik részeként tervezték a zenetörténeti vonatkozások összegyűjtését is, de ennek jelenlegi állapotáról, esetleges eredményeiről nincsenek ismereteim.⁹

Végezetül itt kell megemlítenem, hogy a Magyar Rádióban a nyolcvanas évek közepén elhangzott egy sorozat *Az Énekek éneke a zenetörténetben*¹⁰ címmel, amelynek szereplői a tárgykör legkiválóbb ismerői, kutatói, előadói voltak, az adások zenei illusztrációit pedig Jancsovics Antal kéziratos gyűjteménye¹¹ alapján válogatta össze a műsor szerkesztője. Kutatómunkám vezérfonalát jelentős mértékben ennek a műsornak a forgatókönyve adta.

⁸ Mechler Anna Eliza: *Canticum Cantorum. Az Énekek éneke a liturgiában és a zenében*. DLA disszertáció, LFZE, 2004. (Kézirat).

⁹ Petőfi Sándor János: „Énekek éneke. Az Ószövetség egyik szent könyvének szemiotikai megközelítése. Egy olasz-magyar kutatóprogram bemutatása kommentárokkal”. *Vallástudományi Szemle* VI. évfolyam/3. szám (2010): 7-240. 105.

¹⁰ *Az Énekek éneke a zenetörténetben. Az égi és földi szerelem költészete a Biblia világában és az európai zene történetében*. Lázár Eszter (szerk.) (Magyar Rádió, 1985)

¹¹ *Énekek éneke 1-8 szólamú kórusra a cappella. Partitúra*. Összeállította: Jancsovics Antal.

10.18132/LFZE.2013.10

2 Az Énekek keletkezése, a szerzőség, az eredet kérdései

Az Énekek éneke a Biblia egyik legtöbb kérdést kiváltó könyve. Évszázadokon keresztül heves viták keresztüzében állt, kezdve a kánonba történő beemelése körüli polémiákkal, folytatva a lehetséges értelmezések körüli konfliktusokkal. Már a címe is több kérdésre ad okot. A héber eredetiben ez olvasható: „*šîr haššîrîm 'ăšer lišālômôh*”¹ azaz *Énekeknek éneke, amely Salamoné*. A *šîr haššîrîm* birtokos szerkezet² a héber nyelvben a fokozás egyik eszköze, tehát értelmezhető úgy is a cím, hogy a „leginkább” ének, a „legénekebb” ének, vagyis a legfontosabb, tulajdonképpen a legszebb ének.³ Az első magyar nyelvű fordítások között is találunk ilyen, erre utaló megoldást: „*Salamonnak legfelyebb való éneke*”⁴ A legtöbb információt nyújtó főcímet Káldi György jezsuita pap először 1627-ben kiadott Bibliájában találjuk, amelyben a cím körültekintő magyarázata mellett még az Énekek értelmezéséhez is kapunk némi támpontot.

De vajon valóban Salamon király írta-e az Énekek énekét? A kérdésben tájékozatlan, vagy inkább naiv olvasó a cím alapján talán ezt hihetné. A bibliai szövegek címfelirataiban szereplő nevek azonban inkább csak utalásnak, ajánlásnak tekinthetők. Az ortodox álláspont képviselői viszont Salamon szerzőségét hirdetik, indoklásuk szerint mivel az írásmagyarázók további két bibliai könyvet (a *Prédikátor könyve* és a *Példabeszédek*) is neki tulajdonítanak – amelyek tehát Salamon költői tehetségét bizonyítják –, ez az Énekek éneke esetében is minden további nélkül elképzelhetőnek tűnik. Ahogy Dávid zsoltárokat költött, úgy Salamon is írhatott énekeket, verseket. Ugyanakkor néhány exegéta a szerzőség kérdésében is elbizonytalanodott a *Királyok könyve* következő sorait olvasván „Háromezer példabeszédet mondott és ezeröt éneket szerzett” (1Kir. 5,12). Nyilvánvaló – s ezt a tudósok is belátták –, hogy ennyi

¹ <http://www.sacred-texts.com/bib/tan/sol001.htm> 2012. 02. 25.

² A legtöbb nyelvre szintén birtokos szerkezettel fordították: latinul *Canticum canticorum*, görögül *Āisma āismatōn*, angolul *Song of songs*, franciául *Cantique des cantiques*, olaszul *Cantico dei cantici*, stb.

³ Pesthy Monika: *Bevezetés az Ószövetségbe*. (Vác: Apor Vilmos Katolikus Főiskola, 2006): 111.

⁴ Heltai Gáspár 1552-es fordítása kezdődik így. Ugyanakkor Luther Bibliájában is hasonló szerkezet, „*Das Hohelied Salomos*” szerepel, s mivel Heltai wittenbergi egyetemi hallgatóként ismerhette meg a német nyelvű Szentírást, a magyarítás lehet, hogy inkább innen ered.

példázat és ének nincs egyikben sem. A többi bibliamagyarázó – kissé a verbalizmus határát is súroló – válasza erre viszont az volt, hogy ez nem zárja ki Salamon szerzőségét, mondván, hogy itt „csak válogatott versei szerepelnek”.⁵

Az Énekek éneke eredetét vizsgáló számos szakértő szerint már csak azért is kétséges Salamon szerzősége, mert bizonyos nyelvi, nyelvtani jelenségek kizárják ezt. Ezen okok miatt csak jóval később, a babiloni fogság (Kr. e. 597/586-538)⁶ után írhatták az Énekeket.⁷ Egyesek azt az álláspontot képviselik, hogy, bár a szövegben jó néhány kifejezés Salamon korára utal,⁸ de a dalok a nép száján keletkeztek, szerzőjük tehát ismeretlen, vagy nem rendelhetőek egyetlen alkotóhoz.⁹ Ezt a véleményt erősítik azok is, akik lírikus pásztorénekek gyűjteményeként tekintenek rá. Mások szerint az Énekek éneke az ókori mezopotámiai szerelmi költészet, a Dumuzi-Istár kultusz lakodalmi szertartási énekeiből ered, ezek egyfajta előképei lehettek a későbbi izraelita hagyományba illeszkedő Énekeknek.¹⁰ Ezzel kapcsolatban viszont megállapítható: a kétségtelenül meglévő tematikai hasonlóság önmagában még nem elégséges bizonyíték a szoros kapcsolódásra. Az eredetkutatás másik iránya Egyiptom. Amióta több ezer év után újra felbukkantak és ismertté váltak az óegyiptomi szerelmes versek, ebben a vonatkozásban is felszínre kerültek eddig nem sejtett rokonai szálak.¹¹ A választékos irodalmi stílus, a művészi párbeszéd, a költői képek gazdagsága és változatossága ugyanakkor erőteljes műköltészeti hatásokra utal. Az Énekek eredetéről kialakult véleményeket a legtalálékosabban talán egy református bibliamagyarázó teológus, Zergi Gábor az alábbi szavakkal így foglalta össze:

⁵ Naftali Kraus: *Az öt tekercs. Énekek Éneke. Rút könyve. Jeremiás siralmi. A Prédikátor könyve. Eszter könyve.* (Budapest: Göncöl Kiadó, 1998): 15.

⁶ Magyar katolikus Lexikon elektronikus változata – Babiloni fogság szócikk. (<http://lexikon.katolikus.hu/B/babiloni%20fogs%C3%A1g.html>) 2012-04-03.

⁷ Rózsa Huba: *Az Ószövetség keletkezése. Bevezetés az Ószövetség könyveinek irodalom- és hagyománytörténetébe.* II. kötet. (Budapest: Szent István Társulat, 2002): 398.

⁸ Ilyen kifejezés például a „Jeruzsálem leányai” megszólítás, ami a 7-szer fordul elő a szövegben (1,4; 2,7; 3,5; 3,10; 5,8; 5,16; 8,4), de Salamon neve is számos helyen feltűnik (1,4; 3,7; 3,9; 3,11).

⁹ Naftali Kraus: I.m. 15.

¹⁰ Roland E. Murphy, O. Carm.: „Az Énekek Éneke” In: *Az Ószövetség könyveinek magyarázata.* (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2002) 711-716. 712.

¹¹ Komoróczy Géza és Luft Ulrich beszélgetése 1985-ben a Magyar Rádió: *Az Énekek éneke a zenetörténetben. Az égi és földi szerelem költészete a Biblia világában és az európai zene történetében* című adásában. Szerkesztő: Lázár Eszter.

[...] kettős keletkezési időről kell beszélnünk. Az egyes részek, dalok eredete visszanyúlik egészen a salamoni korig, s a gyűjtemény összeállításának ideje a Kr. e. 3. század körül keresendő.¹²

2.1 Az Énekek éneke értelmezési lehetőségei

2.1.1 Allegorikus értelmezések

Az Énekek éneke verseinek interpretációja a szövegek keletkezése óta élénken foglalkoztatja az írásmagyarázókat. Az elmúlt évszázadok, évezredek során számos, többnyire egymással rokonítható, egymásból szervesen kifejlődő nézet jelent meg. Az első értelmezések, az ókor zsidó bölcseinek nézetei nyilvánvalóan döntő befolyással bírtak a bibliai kánon kialakítása körüli vitákban is. Az izraelita írástudók szerint:

[...] az Énekek éneke – bár szövegében két ember közötti szerelemről van szó – mégsem a földi szerelem kifejezése, hanem olyan allegorikus szerelem megfogalmazása, amely Isten és a zsidó nép között lángol.¹³

A prófétai könyvekben is gyakran előfordulnak olyan képek, melyben Isten és a zsidó nép viszonyát a férj és a hűségese, avagy hűtlen feleség szimbolizálja, Jahve és Izrael szövetsége a vőlegény és a menyasszony kapcsolatára rímelve,¹⁴ az Énekek első magyarázói pedig éppen ezzel az allegória-rendszerrel vontak párhuzamot amikor a gyűjtemény sorait olvasták. Kétkedők azonban szép számmal akadtak, akik túl világiasnak, egyszóval nem a zsinagógába valónak tartották az Énekeket. Egyáltalán nem szerepel benne Isten neve, a spirituális értelmezésre nem található benne semmilyen utalás, s a jegyesek szerelmét túl

¹² Zergi Gábor: „Az Énekek éneke magyarázata”. In: *A Szentírás magyarázata. II. kötet.* (Budapest: Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1995), 680-690. 681.

¹³ Naftali Kraus: I.m. 14.

¹⁴ „Mert aki alkotott, az a férjed, akinek Seregek URa a neve, és aki megváltott, az Izráel Szentje, akit az egész föld Istenének hívnak. / Mint elhagyott és fájó lelkű asszonyt, megszólít téged az ÚR, és mint ifjú menyasszonynak, ha megvetett volt is, ezt mondja Istened: / Egy rövid szempillantásra elhagytalak, de nagy irgalommal összegyűjtelek. / Túlradó haragomban egy pillanatra elrejtettem előled arcomat, de örök hűséggel irgalmazok neked - mondja megváltó URad.” (Ézsaiás 54,4-8)

További példák: Ézsaiás 62,4-5., Jeremiás 31,17-22., Ezékiel 16., Hóseás 1-3.

szenvedélyesen ábrázolja.¹⁵ A könyv körüli viták – legalábbis a zsidóságon belüli polémiák – csak annak a kánonba történő beemelése után csillapodtak le. Az Énekek énekét a Kr. u. nyolcadik századtól kezdődően a zsidó húsvét, a Pészach ünnepén olvasták fel és teszik ezt ma is a zsinagógákban, hiszen ez az ünnep arról szól: „amikor Isten kiválasztotta – azaz eljegyezte – magának Izraelt.”¹⁶

A keresztény értelmezések többsége a zsidó hagyományra épül. A legelső ismert Énekek éneke kommentár így kezdődik:

E könyv epithalamion, vagyis menyegzői ének, amit Salamon, úgy vélem, drámai formában írt, mintha esküvőre készülő menyasszony énekelné, aki égi szerelemtől lángol vőlegénye, Isten Igéje iránt.¹⁷

Órigenész¹⁸ töredékesen fennmaradt magyarázatának előszavában ebbe az egyetlen mondatba belesűríti későbbi mondandójának szinte minden lényeges elemét. Meghatározza a műfajt, a szerző kiléte számára egyértelmű és az értelmezés szempontjából egy több évszázadra, évezredre előremutató, irányadó gondolatot közöl. Órigenész ez utóbbi ideája azonban – mint azt láthattuk – nem teljesen eredeti, hiszen az, hogy a földi szerelem szférájából az égi szeretet jelképévé emeli az Énekek énekét, analóg azzal a gondolatmenettel, amivel a zsidó írásmagyarázók, a jamniai zsinat szenvedélyes hitszónokai legfőbb érvként érték el az iratok szent voltának megpecsételését.

A kereszténység későbbi századaiban egy-két kivételtől eltekintve¹⁹ az allegorikus értelmezésből indult ki minden bibliamagyarázó. Az interpretáció különböző árnyalatokkal gazdagodott ugyan, de a jegyes-szimbolika lényegében változatlan maradt: a menyasszony személyébe az egyház vagy az egyes hívő személye került, a vőlegény képébe pedig Krisztust vagy Isten igéjét helyettesítették be. Jelentősebb változást ebbe a felfogásba a középkori misztikus kommentárok, elsősorban a tizenkettedik században élt Clairvaux-i Szent Bernát prédikációi hoztak.

¹⁵ Rózsa Huba: I.m. 395.

¹⁶ Pesthy Monika: I.m. 112.

¹⁷ Órigenész: *Kommentár az Énekek énekéhez*. (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1993): 31. Fordította, a bevezetőt, a bibliográfiát és a jegyzeteket készítette: Pesthy Mónika.

¹⁸ Órigenész (Kr. u. 185-254) az egyháztörténet korai időszakának egyik legismertebb, egyben legvitatottabb személyisége. Az első jelentős gondolkodó, aki elméleti munkáiban a keresztény tanok rendszerét állítja fel, értelmezései szinte a teljes Szentírást felölelik. Tevékenységével megteremtette a teológia és a Biblia-kutatás tudományának alapjait.

¹⁹ Lásd 2.2.2 fejezet 23. lábjegyzet.

A misztikus értelmezés az Énekek énekében Isten és a feléje törő Lélek költeményét látja; kitűnően alkalmas arra, hogy egyéni buzgalomra serkentse a kolostori individuumot. Bernát misztikája később a személyes vallásosság vezérlő kalauzává vált.²⁰

A másik új irányzat Szűz Mária személyét helyezte előtérbe az allegorikus értelmezésen belül. A szimbólumrendszer mariológiai megközelítése előzőleg ugyan már jóval korábban felbukkant Szent Ambrusnál (†397), aki a menyasszony szerepébe az egyház előképének, anyjának tartott Máriát helyezte,²¹ de az újfajta szemlélet rohamos elterjedése Nyugat-Európa szerte csak a második évezred elejétől következett be. A mariologikus magyarázatokat hirdető írások közül egy korai középfelnémet nyelvű parafrázis-kommentár, a *St. Trudpeter Hoheslied*²² vált a legismertebbé, emellett az először Párizsban, majd Angliában működő, latin nyelven prédikáló Alexander Neckam szentbeszédei gyakorolták a legnagyobb hatást kortársaira e tárgyban. A Mária-központú értekezésekről, azok szerzőiről így ír a téma egyik legjelesebb szakértője:

Fejtegetéseik gyakorta látomásból indulnak ki, közönségük nemcsak ezt fogadta szívesen, hanem az érzelmekre hatás más eszközeit is: a legtöbb traktátusuk apácakolostorok számára készült, s a >>soror<<-ok szövegélménye a Máriával való misztikus azonosulást volt hivatott táplálni.²³

2.1.2 További értelmezések

A szó szerinti, egyes tanulmányokban profánnak nevezett felfogás szerint – melyre néhány példát már a patrisztika korában is találhattunk,²⁴ de igazán csak a 16. századtól kezdett elterjedni – a könyv szavai mögött ne keressünk magasabb

²⁰ Énekek éneke. Károli Gáspár; A Döbrentei Kódex névtelenje; Heltai Gáspár, Bogáti Fazekas Miklós fordításában. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Komoróczy Géza. Illusztrálta Reich Károly. (Budapest: Magyar Helikon, 1970): 86.

²¹ Magyar katolikus lexikon elektronikus változata – Énekek éneke szócikk.

(<http://lexikon.katolikus.hu/E/%C3%89nekek%20%C3%A9neke.html>) 2012-04-20.

²² Komoróczy Géza. I.m. 87.

²³ Komoróczy Géza. I.m. 87.

²⁴ Az első profán értelmezésekről Filastrius (?-397) tett említést, a kisázsiai Theodórosz (?-428) pedig nyíltan szembefordult az órigenészi interpretációval, elutasította az allegorikus magyarázatokat, s a Bibliából is ki akarta taszítani az Énekeket. Miután a hatodik század közepén nézeteit eretneknek nyilvánították, így azok nem is maradtak fenn a köztudatban. Komoróczy Géza. I.m. 89.

rendű üzenetet, azok szó szerint értendők, vagyis lírai szerelmes versek füzéréként. Az irodalom, a költészet elvilágiasodásának folyamatában az Énekek szövege is egyre kevésbé viselte már el a transzcendens értelmezések által ráerőltetett kliséket. Ennek a látásmódnak az első képviselője a francia-svájci Sebastian Castellio volt, aki nem csupán profán szerelmi költeménynek tartotta a gyűjteményt, de megkérdőjelezte a kanonikus írások között elfoglalt helyét is.²⁵ Az új szemléletmód kialakulását nyilvánvalóan a reformáció legfontosabb tételei között is a legelsőként számon tartott vezérlő-motívum, a „Sola Scriptura” elve²⁶ indikálta. Ennek alapján egyre nagyobb jelentőséget kapott a szövegek szó szerinti magyarázata – nem csak az Énekek, hanem a teljes Szentírás vonatkozásában – és ezzel párhuzamosan szorultak háttérbe az átvitt értelmű interpretációk. Az ellenreformáció korszakát követő időszakban az Énekek éneke további jó néhány profán értelmezése látott napvilágot. Az alábbiakban egy több mint kétszáz évvel ezelőtt megjelent exegetikai-teológiai tankönyv szerzőjének néhány szavas találó jellemzésekkel ellátott felsorolását olvashatjuk az Énekek éneke akkoriban érvényes szövegközpontú értelmezéseiről:

[...] vagynak másodszor olyanok is, kik itt mindent szó szerint vesznek, és azt állítják, hogy itt emberi szeretet adódik elő. De ezek ismét különböznek egymástól, mert Castellio itt a’ szerelmes szeretetet, Jákóbi a’ házassági szeretetet gondolják, hogy le van írva. Bosvét lakadalmi énekeknek tartja. Herder, Hufnagel, Paulus egygyes és öszve nem tartozó énekeknek, ’s a’ t.²⁷

A protestáns nézeteket tükröző mai álláspont ennél valamivel árnyaltabban fogalmaz. Néhány sorban így foglalható össze: a szavak és személyek helyett a viszonyok, a vonatkozások a fontosabbak, a „szó szerinti jelentésen egy magasabb értelem is átüt.”²⁸ Az Énekeknek ugyanakkor továbbra is a Bibliában lehet és kell maradniuk, hiszen a szerelem és a házasság Isten mindenható erejéből, az ő áldásával jöhet létre két ember között. A huszadik század második felében a modern katolikus felfogásban a hagyományos nézetek mellett megjelentek a

²⁵ Castellio egyébként egy ideig Kálvin tanítványaként Genfben is élt, mígnem éppen az Énekek énekéről folytatott vitájuk következményeként el nem kellett költöznie a városból.

Karasszon István: *Az Ószövetség varázsa* (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2004): 10-11.

²⁶ Egyedül a Szentírás.

²⁷ Varga István: *Exegétika Theológia vagy azok a’ tudományok, melyek a’ Bibliának helyes megismerésére, megértésére, és megvilágosítására tanítanak*. (Debreczen, 1807): 521-522.

²⁸ Zergi Gábor: I.m. 681.

természetes értelmezés hívei is. Emellett azonban a leginkább figyelemre méltó vélemény az, amely szerint „nem szabad a két értelmezési irányt egymást kizáró ellentétbe állítani, hanem egyesíteni kell őket, mert a mű mindkét irányba nyitott: az emberi és isteni szeretet elválaszthatatlan [...]”²⁹

A huszadik század első felében nyert teret a kultikus eredetben egyúttal magyarázatot is találók véleménye, az úgynevezett mitologikus értelmezés. Ez a monoteizmus előtti időkre visszautaló rituális menyegzői szertartások részleteiben vélte egyúttal megtalálni az Énekek éneke keletkezésének indokait is.³⁰

Az Énekek Énekének abban rejlett a jelentősége a maga idejében, hogy egyrészt védte a szexualitás szent megdicsőülését, ami az ókori Közel-Kelet termékenységi kultuszának megfelelt, másrészt pedig szembeszállt az elértéktelenedéssel vagy elutasítással, ami az esszénusi behatású zsidó-kereszténységből és a plátóni hellenisztikus miszticizmusból eredt. Az Énekek Éneke arra mutat rám, hogy ha a házasság megfelel az isteni akaratnak, akkor a házasság feltételére és alapjára, tehát a testi szerelemre is ugyanaz érvényes.³¹

2.2 Az Énekek éneke műfaja, szövegeinek szerkezete

A könyv eredetének és értelmezési lehetőségeinek ismertetése közben a műfaji jellemzőkről több helyen is szó esett. Órigenész komplex meghatározása drámai formában megírt menyegzői énekről beszélt, amelynek szerzője Salamon, és mint „amelyet jelenetekben váltakozva fellépő szereplők szoktak előadni.”³² A szereplők egyes vélemények szerint ketten vannak: Salamon és Szulamit, mások szerint hárman, a király, a lány és egy falusi szerető (pásztor), Szulamit régi kedvese, akitől az uralkodó sikertelenül próbálja meg elcsábítani a leányt.³³

A kultikus-mitologikus értelmezés hívei a közel-keleti népek folklórjából eredeztették az Énekeket. A költői képek gazdagsága, a párbeszédnek művészi megformálása viszont amellet szól, hogy műköltészeti alkotásról beszélhetünk. A

²⁹ Rózsa Huba: *Az Ószövetség keletkezése. Bevezetés az Ószövetség könyveinek irodalom- és hagyománytörténetébe*. II. kötet. (Budapest: Szent István Társulat, 2002): 397.

³⁰ Rózsa Huba: I.m. 396.

³¹ Georg Fohrer: *Vom Werden und Verstehen des Alten Testaments*. (Gütersloh, 1986): 238.

³² Órigenész: *Kommentár az Énekek énekéhez*. (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1993): 33. Fordította, a bevezetőt, a bibliográfiát és a jegyzeteket készítette: Pesthy Mónika.

³³ Roland E. Murphy, O. Carm.: „Az Énekek Éneke” In: *Az Ószövetség könyveinek magyarázata*. (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2002), 711-716. 711.

versformák és költői eszközök tekintetében is igen változatos a kép: szerepel benne *dal*, amelyben a jegyesek egymás szépségét kölcsönösen csodálják (1,15-17, 7,7-10), az ókori arab költészetnek a szerelmezt leíró éneke, az úgynevezett *wasf* (4,1-7, 5,10-16), továbbá *vágyakozó* illetve *dicsekvő ének*, valamint hasonlatok és allegóriák egész sora.

A Canticum canticorum az Ószövetség kisebb terjedelmű könyvei közé tartozik, 8 fejezete összesen 116 versszakot tartalmaz. A szakaszok többnyire rövidek, általában 1 vagy 2 sorpárból állnak. Belső tagolását illetően többféle vélemény létezik. A katolikus értelmezés³⁴ szerint a mintegy 30 szerelmi énekből 12-ben a menyasszony, 8-ban a vőlegény dicséri kedvese szépségét, 6 dalban pedig felváltva magasztalják egymást. Emellett néhányszor a Kar is megszólal.³⁵ Néhány helyen részben vagy teljesen azonosan ismétlődő szövegekkel, vagyis refrénnel találkozhatunk: „*Leva eius sub capite meo*” = „*Bal karja a fejem alatt*” (2.6, 8.3), közvetlenül ezután pedig: „*Adiuro vos filiae Hierusalem...*” azaz „*Kérve kérlek titeket, Jeruzsálem leányai...*” (2.7, 8.4). Ez utóbbi továbbá egyszer külön is (3.5), illetve jelentősen módosított formában is megjelenik (5.8).

2.3 Az Énekek beemelése a bibliai kánonba

A babiloni fogságból való visszatérés után viszonylagos nyugalom köszöntött a zsidóságra. Bár a nép idegen uralom alatt élt, a krónikák nem jegyezték fel jelentősebb háborúkat, a nagy megpróbáltatások ez idő tájt elkerülték Júda földjét. Ebben a korban alakult ki, állt össze a korábbi századok során valószínűsíthetően a prófétaiskolák által összegyűjtött és kezelt szent iratok gyűjteménye, a héber nyelvű Biblia, az Ószövetség. Ezt palesztinai kánonnak is szokás nevezni. Ennek a gyűjteménynek, pontosabban először csak Mózes öt könyvének görög nyelvre történő fordítását a legenda szerint II. Ptolemaiosz rendelte el. Egy bizonyos Ariszteász írja le levelében, hogy az uralkodó törzsenként 6, összesen 72 zsidó bölcsöt hivatott e célból Alexandriába Kr. e. 250 körül.³⁶ A teljes Ószövetség-fordítás több mint 100 év alatt készült el, és így, mivel mind az eredeti, héber

³⁴ Rózsa Huba: Az Ószövetség keletkezése. Bevezetés az Ószövetség könyveinek irodalom- és hagyománytörténetébe. II. kötet. (Budapest: Szent István Társulat, 2002): 393.

³⁵ Jeruzsálem leányai, illetve a vőlegény kísérete.

³⁶ Pesthy Monika: I.m. 9.

nyelvű palesztinai kánonban, mind a Septuaginta fejezetei között is megtalálhatóak voltak az Énekek éneke versei, így joggal feltételezhető, hogy az Énekeket már ekkor, sőt jóval ezelőtt sugalmazott írásnak kellett, hogy tekintsék és azt ebből következően már a Krisztus előtti évszázadokban Júdea-szerte széles körben ismerhették, hirdethették. A már akkoriban is több részre tagolt zsidóság köreiből azonban egyáltalán nem létezett egységes, mindenki által elfogadott vélemény, abban a tekintetben, hogy mely iratok bírnak szentírási tekintéllyel, s melyek nem. Más könyvek mellett így az Énekek éneke körüli viták is újra meg újra felcsaphattak.³⁷ A rómaiakkal szemben viselt háború (Kr. u. 66-70) elvesztése, Jeruzsálem eleste és vele a Templom elpusztulása után drámaian új helyzet állt elő: minden addiginál közelebbi és valósabb fenyegetéssé vált a zsidó nép teljes szétszórásának és végső identitásvesztésének rémképe. Ebben az időszakban a túlélés és a megmaradás érdekében vált szükségessé meghatározni, véglegesen kanonizálni a legfontosabb írásokat. Így történt, hogy Kr. u. 100-ban a jamniai rabbinikus iskolában tartott zsinaton, ami akkoriban a zsidóság ideiglenes szellemi centrumának számított, újfent éles vitákat folytattak arról, maradhat-e az Énekek éneke a kánonban. A benntartásáért kardoskodók indokai között – a már ismertetett allegorikus értelmezésen túl – az egyik döntő érv lehetett, hogy ezt maga Bölcs Salamon írta. A polémiában végül is a bennmaradás-pártiak véleménye kerekedett felül. A könyv mellett legszenvedélyesebben érvelő rabbi Aqiba így beszélt:

Mert az egész világon nincs semmi, ami felérne a nappal, amelyen Izrael megkapta az Énekek énekét, mert minden írás szent, de az Énekek éneke a szentek szentje. [...] Annak, aki a szórakoztatás kedvéért profán énekként adja elő, nem lesz helye az elkövetkező világban.³⁸

Az Énekek a zsidó Biblia harmadik részébe az Írások (K^ʿtubim) közé került, ezen belül is a Megilla, vagyis az úgynevezett öt tekercs között foglal helyet.

³⁷ Ilyen vitatott könyvek voltak mások mellett az úgynevezett apokrif iratok. A zsidóságon belül egyáltalán nem létezett egységes álláspont az iratok sugalmazottságának mértékét illetően. Voltak olyan csoportok is, mint például a szadduceusok, akik csak a Pentateukhoszt (Mózes öt könyve) fogadták el. Pesthy Monika: I.m. 6.

³⁸ Paul Johnson: *A zsidók története*. Ford. Szántó Judit (Budapest: Európa Kiadó, 2001): 113.

A keresztény Szentírásban az Énekek éneke kezdetektől fogva a kanonikus iratok között található a két másik Salamonnak tulajdonított könyv, a Példabeszédek és a Prédikátor Könyve mellett.

Az eddigiek összefoglalásaképpen hadd álljon itt egy hosszabb idézet. Első látására talán meglepő és minden bizonnyal a leginkább szókimondó sorok, amiket bibliakutató leírt, de igazságtartalmukban érdemes elgondolkodni:

Izrael a Közel-Kelet államai közül egyedülként állt ellen a kísértésnek, hogy a szexualitást istenséggé emelje, Jahvének pedig nincs házastársa. Az emberi szeretetre és szexualitásra úgy tekintettek mint eredendően jóra, amely akár szimbóluma lehet az isteni szeretetnek is. E meghitt atmoszféra bibliai modelljében mutat be minket, embereket az Énekek éneke. [...] Kristálytisztán állítja elénk a szerelmesek kölcsönös bizalmát és hűségét, kapcsolatuk érzékiségét, egymás iránti odaadó hódolatukat. [...] az Énekek fennmaradása és továbbhagyományozása hátterében Izrael bölcsei állnak [...], akik felismerték, hogy a műben a legtisztább emberi érzések összege kifejeződésével van dolguk. [...] A kereszténység hálás lehet ezért a felismerésért [...]³⁹

³⁹ Roland E. Murphy, O. Carm.: „Az Énekek Éneke” In: *Az Ószövetség könyveinek magyarázata*. (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat), 2002. 711-716. 713.

3 Az Énekek éneke zenei vonatkozásai

3.1 Az Ószövetség és a zene

A Biblia olvasója az ószövetségi könyvekben számos zenei utalással találkozhat. A prózai szövegek között néhol felbukkan egy-egy metrikus verselésű szakasz, amelyhez ének, sőt esetenként tánc is járult. Legismertebb példái: *Mózes hálaadó éneke*, *Mirjám éneke* (2Móz 15,1-18., 15,21.), *Debóra éneke* (Bír 5,2-31.), *Anna hálaéneke* (1Sám 2,1-10.). A prófétai révület gyakori megjelenésének többféle leírásával találkozhatunk, amikor hangszerek kíséretével énekelve táncolva hirdették az Igét, azaz prófétáltak.¹ Sok helyen olvashatjuk különféle hangszerek nevét, ismereteket szerezhetünk az éneklő-hárfázó Dávid zenéjének gyógyító erejéről,² a frigyláda előtti extatikus táncáról.³ A Krónikák második könyve aprólékos részletességgel írja le Salamon templomának felszentelési ceremóniáját, külön kihangsúlyozva benne a hangszeres és az énekes lévíták szerepét:

[...] fölállt az oltártól keletre valamennyi énekes lévita, tehát Ászáf, Hémán és Jedútún a fiaikkal és testvéreikkel együtt fehér ruhába öltözve, cintányérokkal, lantokkal és citerákkal, és velük együtt százhusz harsonát fújó pap. / A harsonásoknak meg az énekeseknek egyaránt az volt a tisztségük, hogy összehangolva zengjék az ÚR dicséretét és magasztalását. Amikor hangosan szóltak a harsonák, a cintányérok és a hangszerek, és dicsérték az URat, mert ő jó, és örökké tart szeretete, akkor a házat, az ÚR házát felhő töltötte be [...]⁴

¹ „[...] egy csapat prófétára bukkansz, [...] Lant, dob, fuvola és citera lesz náluk, ők maguk pedig prófétai révületben lesznek./ Akkor megszáll téged is az Úr lelke, velük együtt prófétai révületbe kerülsz, és más emberré leszel.” (1Sám 10,5-6)

„De most hozzatok ide egy lantost! Amikor a lantos zenélni kezdett, az Úr keze megérintette a prófétát. / Így szólt: Ezt mondja az Úr:[...]” (2Kirá 3,15-16)

További hasonló ígehelyek még: 1Sám 10,10-12, 1Sám 19,20-24.

² „És valahányszor megszállta Saul Istennek az a rossz szelleme, fogta Dávid a lantot, és pengette a kezével. Saul ilyenkor megkönnyebbült, jobba lett, és a rossz szellem eltávozott tőle.” (1Sám 16,23).

³ „Dávid és Izrael egész háza pedig szent táncot járt az Úr színe előtt mindenféle ciprusfa hangszernek, citerának, lantnak, dobnak, csörgőnek és cintányérnak a kíséretével.” (2Sám 6,5)

⁴ 2Krá 5,12-13.

A legtöbb zenei kapcsolatot azonban a Zsoltárok könyvében találhatjuk. Dávid, Saul gyógyítója, a későbbi király, a hagyomány szerint 150, a feliratok száma alapján 73 ének szerzője.^{5,6} A zsoltárok mintegy harmadában konkrét zenei előadói utasítások is szerepelnek, mint például ilyenek: „A karmesternek: Húros hangszerre”, „Fúvós hangszerre”, „Mélyhangú húros hangszerre”, stb. Néhol korabeli nótajelzések is megjelennek: „A karmesternek: „>>A szőlőtaposók<< kezdetű ének dallamára.”, „>>A hajnali szarvas<< kezdetű ének dallamára.”, „>>A liliomok<< kezdetű ének dallamára, stb.⁷

Az Énekek éneke legkorábbi zenei vonatkozásaival kapcsolatban ugyanakkor csak feltevésekre hagyatkozhatunk. Mivel zenei lejegyzés akkoriban még nem létezett, ezért nincsenek, nem lehetnek közelebbi ismereteink arról, milyen dallamokat társítottak az Énekek verseihez. Annyi azonban kijelenthető, hogy ezek a szövegek már eleve számos zenei kapcsolattal rendelkeztek, legtöbbjük bizonyára zenével együtt született, szólalt meg. Ezzel kapcsolatban Komoróczy Géza egyik tanulmányában ezt olvashatjuk:

Mi sem lehet természetesebb, mint hogy e dalok szőlőskertekben, a bor házában, menyegzőkön, vagy az éneklés egyéb alkalmain, a szövegükben foglalt helyzetekben hangzottak el. Azzal, hogy a szent könyvek kánonjába emelték őket, a nép ajkáról szakították le. De az igazsághoz tartozik az is, hogy a kánon és a vallásos-allegorikus értelmezés mentette meg a szöveget.⁸

Más kérdés az, vajon a zsinagógai használatban hogyan deklamálták, a felolvasók milyen melodikus elemekkel látták el Salamon énekeit. Idelsohn szerint bizonyos, hogy a zsinagógai gyakorlatban más bibliai könyvek mellett ezekhez is társítottak korabeli dallamokat.⁹ A Tórát a kezdetektől fogva, tehát évezredek óta deklamálva olvasták, a dallam a szöveg lejtésének megfelelően emelkedett fel,

⁵ Pávich Zsuzsanna: *Az ószövetségi zene gyökerei, szakrális és világi kibontakozása, hatása az európai művelődésre*. PhD Disszertáció, Károli Gáspár Református Egyetem. 2008. (Kézirat). 147.

⁶ Hitelesen azonban egyetlen zsoltár-vers sem köthető Dávid személyéhez.

⁷ Az alábbi bibliafordítás alapján: Biblia. Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése. (Budapest: A Magyar Bibliatársulat megbízásából a Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2007): 526-548.

⁸ *Énekek éneke*. Károli Gáspár; *A Döbrentei Kódex névtelenje*; Heltai Gáspár, Bogáti Fazekas Miklós fordításában. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Komoróczy Géza. Illusztrálta Reich Károly. (Budapest: Magyar Helikon, 1970): 82.

⁹ Abraham Zebi Idelsohn: *Jewish Music in Its Historical Development*. (New York: Henry Holt and Company, 1929): 36-38.

vagy ereszkedett alá. A Krisztus utáni 7-8. századból ismertek az első úgynevezett negina-jelek, amelyek a szöveghez tartozó dallam rögzítését hivatottak segíteni. „A héber Biblia szövegét azóta ezekkel a hangjelzésekkel olvassák.”¹⁰

Mindenesetre a feltételezések szerinti egyik legrégebbi bibliai dallam-töredék éppen az Énekek éneke néhány részletét tartalmazza, amelyet Szabolcsi Bence egy 1400 körül spanyol illuminátorok által lemásolt és díszített kézirat spanyol-zsidó képes Bibliában fedezett fel az egyik lengyelországi zsidó tudományos folyóirat 1937-es művészettörténeti cikke nyomán. (lásd 4. fakszimile) Szabolcsi Bence felfedezte, hogy a cikkíró által pusztán „lapszéli díszítésnek” vélt szöveggel ellátott kotta valódi dallamot hordoz, amelyet az Énekek első soraira komponáltak. A magyar zenetudós aprólékos műgonddal rekonstruálta a kéziraton talált kottát, az alábbi eredményre jutva:¹¹

1
Ji - so - ké - ni min - si - kót pi - hu, ki tó - vim dó - de - chá mi - já - jin

2
Se - men tu - rak se - me - chá al kén a - ló - mót a - hé - vu - chá.

Mo - sché - ni a - che - re - chá

3
(He - vi - á - ni) ha - me - lech he - da - rav ne - gi - lá

ve - nisz - me - cha bach. Naz - ki - ra dó - de - chá

4 (innen kulcsváltás)

mi - já - jin, mé - sá - rim a - hé - vu - chá. S'cho - rá a - ni (ve - na - vá)

5
Ha - gi - da li se - a - ha - vá naf - si (é - chá szi - re, é - chá tar - bic ba - ca - ha - rá - jim)

6
Sa - la - ma eh - je ke - ot - já (al ed - ré ha - vé - re - chá)

¹⁰ Szabolcsi Bence: „Az archaikus héber recitativ és a negina-rendszer. Keleti dallamproblémák.” In: Kroó György (szerk.): *Zsidó kultúra és zenetörténet*. Budapest: Osiris Kiadó – MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1999. 230-234.

¹¹ Szabolcsi Bence: „Zsidó zenei nyelvművelés: A legrégebbi kótázott Biblia-dallam. In: Kroó György (szerk.): *Zsidó kultúra és zenetörténet*. Budapest: Osiris Kiadó – MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1999. 196.

A liturgia és a zene között fennálló évezredek kapcsolatok rövid összegzéseként végezetül álljon itt egy mai kutató összefoglaló érvényű megállapítása:

Más – keleti, görög, szír, örmény stb. – liturgiák vizsgálata is világossá tette (s ezt ezentúl evidenciaként kezelhetjük), hogy *az antikvitásban minden, ami ünnepi és közösségi jellegű volt, csak recitálva szólalhatott meg* – mai fogalmaink szerint tehát énekelve. Ez mind a vallásos, mind a világi közéletre vonatkozott [...] ¹²

3.2 Nyelvi kérdések az Énekek éneke megzenésítéseinek vizsgálata során

Az Énekek énekével kapcsolatba hozható darabok felkutatása során számos, elsősorban nyelvi természetű akadályt kellett leküzdeni. Habár a legtöbb szerzemény latin nyelven íródott – és kellő nyelvismeretet szerezve ezek többségének beazonosítása egy idő után úgy tűnt, rutinfeladattá válik –, de bizonyos tételekről pusztán a címük alapján mégis sokszor igen nehezen volt eldönthető, vajon tényleg az Énekek éneke szövegét zenésítette-e meg az alkotó? Különösen akkor vált bonyolulttá a helyzet, ha egy olyan gregorián dallamra épült a mű, amely már eleve maga is az Énekek valamilyen parafrázisa volt. ¹³ Ilyenkor a tétel teljes szövegét végigvizsgálva lehetett döntésre jutni, idetartozó alkotásról van-e szó, avagy sem. Ráadásul nagyon sok ilyen darab éppen abban az időszakban, a 16-17. században keletkezett, amikor egyébként is a legtöbb Énekek éneke feldolgozás látta meg a napvilágot.

A beazonosítás folyamatában a feladatok másik típusát a szövegek különböző tördeléséből fakadó dilemmák megválaszolása képezte. Még ha a zeneszerzők alaptextusként a hivatalos Vulgata szövegéből indultak is ki, annak textusát már különféle módon tagolták, vagyis nem ugyanannál a versszaknál vagy verssornál kezdték az egyes szakasz megzenésítését, ahol mások, és a befejezéssel is hasonlóan szabadon bántak (lásd az alábbi táblázatban). Ezek alapján bátran kijelenthető, hogy az Énekek énekének, ha nem is akármelyik

¹² Mezei János: „A liturgikus ének és a szentségi milliő. A hiteles tradíció ereje”. *JEL Újság elektronikus változata* 2006/3 (http://web.axelero.hu/kesz/jel/06_03/mezei.html) 2012-04-24.

¹³ A főképp a Mária-antifónákat képező művek csoportjáról később részletesen szólok.

szava, de gyakorlatilag bármely mondata zenemű címévé avanzsálhatott, felkerülhetett egy adott tétel élére. Az itt következő összehasonlító táblázatban a Vulgata 1593-as kiadása szerinti Énekek éneke első fejezetének szövegbeosztását vetettem össze Gioseffo Zarlino 1549-ben megjelent műveinek és Palestrina: Canticum canticorum című, 29 motettából álló gyűjteményének idevonatkozó darabjaival:

0.	Canticum canticorum 1. (Vulgata, 1593)	0.	Zarlino: Motetták az Énekek éneke szövegeire ¹⁴	0.	Palestrina: Canticum canticorum
1.	Osculetur me osculo oris sui, quia meliora sunt ubera tua vino,	1.	Osculetur me	1.	Osculetur me
2.	fragrantia unguentis optimis. Oleum effusum nomen tuum; ideo adolescentulae dilexerunt te.				
3.	Trahe me; post te curremus in odorem unguentorum tuorum. Introduxit me rex in cellaria sua; exultabimus et laetabimur in te, memores uberum tuorum super vinum; recti diligunt te.		Trahe me (<i>Secunda pars</i>)	2.	Trahe me post te
4.	Nigra sum, sed formosa, filiae Jerusalem, sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salomonis.	2.	Nigra sum, sed formosa	3.	Nigra sum, sed formosa
5.	Nolite me considerare, quod fusca sim, quia decoloravit me sol; filii matris meae pugnaverunt contra me, posuerunt me custodem in vineis; vineam meam non custodivi.		Filii matris meae (<i>Secunda pars</i>)	4.	Vineam meam non custodivi
6.	Indica mihi, quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie, ne vagari incipiam post greges sodaliū tuorum.				
7.	Si ignoras te, o pulcherrima inter mulieres, egredere, et abi post vestigia gregum, et pasce hoedos tuos juxta	3.	Si ignoras	5.	Si ignoras te

¹⁴ Gioseffo Zarlino: *Motets from 1549. Part 1. Motets Based on the Song of Song's*. Cristle Collins Judd (szerk.) (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2006).

	tabernacula pastorum.				
8.	Equitatu meo in curribus Pharaonis assimilavi te, amica mea.				
9.	Pulchrae sunt genae tuae sicut turturis, collum tuum sicut monilia		Pulchrae sunt (<i>Secunda pars</i>)	6.	Pulchrae sunt genae tuae
10	Murenulas aureas faciemus tibi, vermiculatas argento.				
11	Dum esset rex in accubitu suo, nardus mea dedit odorem suum.				
12	Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur.			7.	Fasciculus myrrhae
13	Botrus cypri dilectus meus mihi, in vineis Engaddi.				
14	Ecce, tu pulchra es, amica mea, ecce tu pulchra es, oculi tui columbarum.	4.	Ecce tu pulchra es		
15	Ecce, tu pulcher es; dilecte mi, et decorus. Lectulus noster floridus;			8.	Ecce tu pulcher es
16	tigna domorumstrarum cedrina, laquearia nostra cypressina.				+ Ego flos campi et lilium convallium.

1. táblázat

A következő, szintén nyelvi természetű kihívást az jelentette – ami, habár az előzőekhez képest jóval kevesebb problémával járt, de némi többlet-figyelmet azért igényelt –, hogy még az amúgy egyre inkább holt nyelvnek számító latin fordítást tartalmazó Biblia-kiadások sem maradtak az egymást követő korszakokban teljesen változatlanok, így az időről-időre felfrissített, felülvizsgált szövegek apró eltérései rendre megjelentek a zenei alkotásokban is. Olyan is előfordult, éppen az imént már említett zeneszerzőnél, Gioseffo Zarlinónál, hogy nem az adott időszakban közkeletű, hivatalos Vulgata-fordítást zenésítette meg, hanem egy Isidoro Chiari nevű bencés szerzetes, apát által közvetlenül héberből

latinra fordított Szentírás szöveget vett műveihez alapul.¹⁵ Az eltérések, ha nem is számottevőek, de jó néhány helyen észlelhetők voltak. Ami miatt azonban Zarlino Énekek éneke motettáiról mégis érdemes még néhány további szót ejteni, az a szövegválasztás kérdésénél jóval fontosabbnak tűnő, egyetemes zenetörténeti síkon is jelentősnek tekinthető felismerés ismertetése okán indokolt. Ez a felfedezés pedig nem más, mint hogy az évszázadokig különálló darabokként nyilvántartott művek valójában egy jó előre átgondolt, szisztematikusan megtervezett – ám befejezetlenül maradt – nagy sorozat részeit képezik. Ezek a művek egyazon évben, de nem egybefüggő sorozatként, hanem különböző gyűjteményekben, más művekkel társítva jelentek meg. Az egyik Zarlino-motetta például kakukktojás-szerűen a zeneszerzőként ma ismertebb Cipriano da Rore: „*Il terzo libro di motetti a cinque voci di Cipriano de Rore*” című kötetében szerepelt. Azt a hipotézist, hogy a Zarlino által az Énekek éneke szövegére az 1540-es évek második felében komponált motetták talán tényleg egy sorozatba illeszkednének, csak a legújabb időkben állították fel. 2006-ban jelent meg az a kötet (lásd 12. lábjegyzet), amelynek a bevezetőjében a közreadó, Cristle Collins Judd igyekezett kimutatni, hogy Zarlino ezen motettái tulajdonképpen egy egybetartozó, de csak töredékekben elkészült nagyszabású sorozat részeit képezték volna, ahol a legfontosabb rendezőelv az volt, hogy az Énekek éneke nyolc fejezetének mindegyikéhez az összesen szintén nyolc modusból egyet-egyét szándékozott kapcsolni a szerző. Amennyiben ez a feltevés helyesnek bizonyul, kijelenthető, hogy Zarlino – akit eddig zeneszerzőként alig ismertünk, nevét főleg alapvető zeneelméleti munkássága miatt tartottuk számon –, Palestrinát mintegy négy évtizeddel megelőzve elsőként komponált többszólamú motetta-sorozatot az Énekek éneke szövegeire.

A kutatásban még mindig lingvisztikai szempontból jelentett újabb kihívást a latin után más nyelveken, az egyes zeneszerzők anyanyelvén komponált darabok feltűnése. Elvértve már a legkorábbi időszakokból, például az Ars Nova korából is találhattunk francia nyelvű szólamokat Guillaume de Machaut 3

¹⁵ A szövegválasztás motivációjáról, a fordító-teológus krisztológikus beállítottságú Énekek éneke kommentárjáról bővebben: Cristle Collins Judd: „Zarlino’s Motet Cycle Based on the Song of Songs”. In: James Haar (szerk.): *Recent Researches in the Music of the Renaissance*. Gioseffo Zarlino: *Motets from 1549. Part 1. Motets Based on the Song of Song’s*. (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2006), vii-ix. ix.

szólamú Énekek motettáiban a latin nyelvű tenor fölött¹⁶, majd bő egy évszázaddal később még Louis Compère és Alexander Agricola egy-egy darabjában¹⁷ is ezzel a módszerrel találkoztunk, de a latin nyelv még sokáig egyeduralkodónak számított. Az anyanyelvi kompozíciók az egyházi zene más területeihez hasonlóan az Énekek feldolgozásaiban is a reformáció időszakától kezdődően jelentek meg. Az első ismert német nyelvű tétel – *Du bist aller Dinge Schöne meine Freundin* – a 16. század második felében a Drezda melletti Radebergben működő kántor, Georg Sulze/Sulcius, (†1597) nevéhez fűződik.¹⁸ A kor vezető német zeneszerzője, Leonhard Lechner (1553-1606) már hat darabból álló motettaciklust komponált anyanyelvén *Das erst und ander Kapitel des Hohenliedes Salomonis* címmel¹⁹. Ettől kezdve a legtöbb protestáns szerző vokális életművében a tradicionális latin nyelven írott darabok mellett párhuzamosan jelen voltak az anyanyelvű alkotások is.²⁰ Hamarosán megszületett az első dán nyelven írott – Hieronymus Praetorius (1560-1629): *Stat op min Brud* –, illetve angol nyelvű Énekek éneke tétel is, Thomas Tomkins (1572-1656): *It Is My Well-Beloved's Voice* című darabja, de a latin egészen a 19. század végéig vezető szerepet töltött be. A huszadik században aztán nyelvi szempontból jelentős változások következtek be. Megtört a latin nyelvű feldolgozások hegemoniája, ezzel párhuzamosan a német nyelv is fokozatosan háttérbe szorult az angollal szemben, s mindezekkel egyidejűleg megjelentek az első jiddis/héber nyelvű Énekek éneke alkotások. Mai ismereteink szerint a legkorábbi ilyen kórusmű az Odesszában alkotó David Nowakowski (1848-1921) *Kol Dodi* (Szerelmesem hangja) című darabja volt. Az utóbbi évtizedekben a héber nyelvű megzenésítések száma már az angollal vetekszik, az Énekek éneke több ezer éves szerelmes versei a mai zsidó kultúrában – beleértve olyan populáris műfajokat is, mint a jazz és a popzene – talán népszerűbbek, mint valaha. A nyelvi szempontú kérdések lezárásaként meg kell jegyezni, hogy mivel a Szentírást már több száz

¹⁶ Guillaume de Machaut: *Li enseignement de Chaton / De touz les biens / Ecce tu pulchra es amica mea; Maugré mon cuer / De ma douleur / Quia amore langueo.*

¹⁷ Loyset Compère: *Plaine d'ennuy / Anima mea liquefacta est*; Alexander Agricola: *Belle sur toutes / Tota pulchra es.*

¹⁸ RISM ID no. = 211004051.

¹⁹ Leonhard Lechner: *Das Hohelied Salomonis aus der posthumen Handschrift von 1606 für vierstimmigen gemischten Chor.* (Kassel: Bärenreiter, 1971).

²⁰ Például Bartholomäus Gesius (1555/62-1613), Friedrich Weißensee (1560 k.-1622), Philipp Dulichius (1562-1631), Nikolaus Zangius (1570 k.-1618 k.), Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Hermann Schein (1586-1630) stb. Az utolsó ilyen „kétnyelvű” zeneszerző Dietrich Buxtehude (1637 k.-1707) Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban.

nyelvre fordították le, mindent átfogó, teljes képet adni akár az Énekek éneke, akár más bibliai szöveg zenei vonatkozásairól gyakorlatilag lehetetlen vállalkozás.

3.3 Az Énekek éneke megjelenése az európai zenekultúrában

A következőkben ismerjük meg a zenetörténeti vonatkozásokat. Az Énekek éneke megzenésítéseinek számát – az előzőekben taglaltakon túl – még további okok miatt sem lehet pontosan meghatározni. A múltban keletkezett műveket illetően ugyan már eddig is óriási anyag állt rendelkezésre, de a zenetörténészek kutató tevékenységének köszönhetően újra meg újra felbukkanhatnak – és elő is kerülnek – régi, általában alig ismert, elfeledett alkotóktól a tárgykörhöz tartozó tételek. Ugyanakkor, mivel napjaink zeneszerzői is igen gyakran fordulnak eme témához, a feldolgozások száma ebben az irányban is folyamatosan gyarapszik, még hozzá – amint az a későbbi elemzésből is kiszűrhető – egyre növekvő mértékben. Így a már említett nyelvi akadályok mellett ezért sem lehet teljes képet adni a zeneművek pontos számáról.

A kutatás során a legtöbb fejtörést azon művek okozták, amelyek első pillantásra, címük szerint látszólag idetartozónak tűntek, azonban alaposabb vizsgálat után kiderült róluk, hogy mégsem, vagy csak alig sorolhatók a tárgykörbe²¹. Külön fejezetet igényel az Énekek énekével kapcsolatba hozható Mária-antifónák, illetve az úgynevezett contrafactumok tárgyalása²².

Az Énekek éneke zenetörténeti vonatkozásait számos internetes forrás listászerűen tartalmazza már,²³ ezeket azonban több okból is érdemes

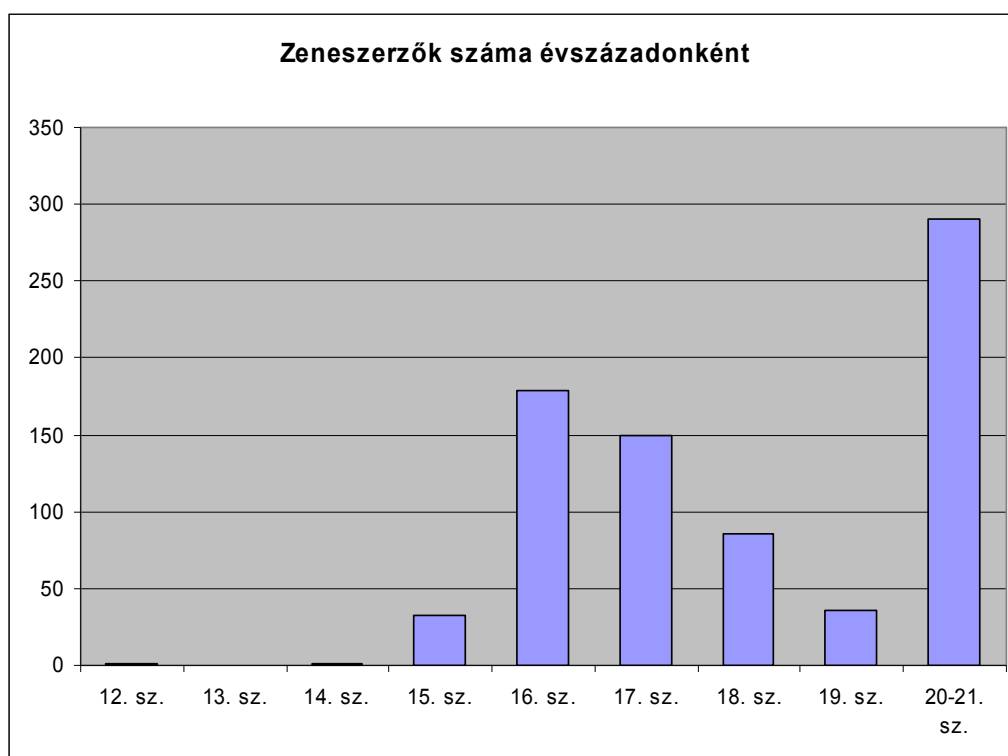
²¹ A legérdekesebb példa minden bizonnyal a késő-reneszánsz egyik itáliai alkotójáé, Salamone Rossié (1570-1630 k.). Rossi 1620-ban kiadott egy motettasorozatot „Hashirim’asher lishlomo”, vagyis Salamon énekei címmel, tehát azt sugallva, hogy ezek az Énekek énekére készült feldolgozások. Aki akkoriban megvásárolta a kötetet, előbb csodálkozhatott, aztán rájöhetett, hogy egy vicc áldozata lett, mivel a motetták, bár bibliai szövegekre íródtak, de semmiképpen nem Salamon király énekeit tartalmazták, hanem főleg zsoltárokat. A címbeli Salamon név ebben az esetben ugyanis nem a szövegíró, hanem a zeneszerzőt, *Salamone* Rossit takarta. Hogy ezzel az azóta eltelt közel 400 év alatt hány embert tévesztett meg, nem tudhatjuk, de még Szabolcsi Bence és Tóth Aladár 1935-ben kiadott *Zenei Lexikonjának* Zsidó zene című szócikkében is ez áll: „Salomone Rossi 1620. kiadja <Salamon énekei>-t héber nyelven, Palestrina polifón stílusában”.

²² Lásd a 3.5 és 4.3 fejezetekben.

²³ Például:

- <http://www.grabinski-online.de/div/hoheslied.html>, latest changes: 2010-10-22, utolsó megtekintés: 2012-04-15.
- <http://grabinski-online.de/div/hld/ccdisc.html>, latest changes: 2010-06-28, utolsó megtekintés: 2012-04-15.
- <http://www.sas.upenn.edu/~jtreat/song/music/>, utolsó megtekintés: 2012-03-22.

fenntartással kezelni. Alaposabb vizsgálódásokat elvégezve kiderült egyfelől, hogy megbízhatóságuk néhol kétséges, másodsorban az előbbi gondolatmenet alapján egyetlen ilyen listáról sem tételezhető fel, hogy teljes lenne.²⁴ Az elmúlt években és a dolgozat írását megelőzően elvégzett kutatás során sikerült egy olyan adatbázist összeállítani, amely jelenleg 776 zeneszerzőnek több mint 1800, az Énekek éneke által (is) ihletett művét sorolja fel tételesen.²⁵ Az elmúlt 900 év zenetörténetét megvizsgálva, hogy hány zeneszerző fordult legalább egy alkotásában az Énekek énekéhez – a könnyebb áttekinthetőség miatt először százévenként csoportosítva²⁶ – a következő eredményt kaptuk:



1. diagramm

²⁴ Egyik lista sem tartalmazza például azokat a gregorián antifónákat, amelyek az Énekek éneke néhány versszakának parafrázisaiként születtek meg főként a 11-14. századok közötti időszakban. Emellett még megbecsülni is nehéz azon művek számát, amelyek alkotója ismeretlen. A RISM adatbázisban például csak a *Tota pulchra* című tételre keresve 177 anonim találat jelenik meg. (<http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>) 2012-04-18.

²⁵ Részletesen lásd az összesítő táblázatban, 6.2.

²⁶ Mivel az egyes művek keletkezésének időpontja igen sok esetben ismeretlen és utólag már kideríthetetlen, ezért az összesítő táblázat és az az alapján készült diagrammok elkészítésekor a szerzők születési-halálozási adatait vettem figyelembe. Az egyes személyek adott századba történő besorolásakor 25 éves eltolással dolgoztam, tehát az 1475-ben vagy azután született szerzőt már a 16. századnál, az 1575-öst a 17. századnál, stb., vettem figyelembe. Kivételt csak az utolsó nagy kronológiai egységnél tettem; Enrico Bossitól (1861-1925) kezdődően már a következő századnál figyelembe véve így 8 alkotót, mivel az ezeknél szereplő alkotásokat már semmiképpen sem lehetne 19. századiaknak tekinteni.

Amint az az oszlop-diagramm képéből kitűnik, az Énekek éneke költeményei zenetörténeti korszakonként változó mértékben ragadták meg a zeneszerzők fantáziáját. Több olyan időszak is volt, amikor ez a téma csak alig, vagy egyáltalán nem foglalkoztatta a szerzőket. Hildegard von Bingen (1098-1179) és Guillaume de Machaut (1300 k.-1377) néhány idesorolható műve kapcsán inkább csak szimbolikus értékű jelzés lehet arra vonatkozóan, hogy létezhetett és létezett virágzó zenei élet a középkornak abban az időszakában is, még ha ismereteink talán szörványosak is e tekintetben. A Notre Dame-iskola és az Ars antiqua korának mesterei eddigi ismereteink szerint pedig teljesen kívül rekedtek az értekezés tárgykörén. Az elemzést az időrendiség helyett a zeneszerzők száma szerinti növekvő sorban folytatva a 15. század következik. Ebben az évszázadban hirtelen szinte minden előzmény nélkül, mondhatni a semmiből jelent meg 33 zeneszerző²⁷ életművében az Énekek éneke, mint ihletforrás. A számos, ma már ismeretlen név között azért jó néhány olyan, máig ható jelentőséggel bíró zeneszerzőt is megtalálunk itt, mint például John Dunstaple (1390 k.-1453), Guillaume Dufay (1400 k.-1474), Antoine Busnois (1432 k.-1492), Heinrich Isaac (1450/55-1517), Josquin des Prez (1450/55-1521) vagy Antoine Brumel (1460 k.-1512/13). Kijelenthető, hogy Johannes Ockeghem és Jacob Obrecht kivételével a kor valamennyi jelentős alkotóját megérintették a salamoni versek.

Az elemzést a már említett logikai úton folytatva, a 19. század 36 zeneszerzőt magába foglaló intervalluma következik.²⁸ Ez – összehasonlítva az előzőleg vizsgált quattrocento érával – abszolút mértékben ugyan néhányval több nevet tartalmaz, de ez a valóságban relatíve jóval kisebb jelentőséggel bír, mint a 15. században talált 33 szerző. Ennek oka egyrészt abban keresendő, hogy a 19. században valószínűleg már jóval több zeneszerző működhetett, mint négyszáz évvel korábban, a nagyobb nyugat-európai országokban akár több száz is.²⁹ Ehhez viszonyítva a 36 névből álló lista igencsak szerénynek tekinthető. Másrészt ez a téma a romantika korának igazán meghatározó jelentőségű mesterei közül egyetlen érdeklődését sem keltette fel, az itt megtalálható néhány ismert szerző: Charles-François Gounod (1818-1893), Anton Bruckner (1824-1896), Emmanuel

²⁷ Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 3-35. sorszámú zeneszerzőket.

²⁸ Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 451-486. sorszámú zeneszerzőket.

²⁹ Ez nyilván nehezen becsülhető meg, de, csak ha az általános népesség növekedésből indulunk ki és melléállítjuk a gazdasági fejlődés által nyújtott egyre bővülő kulturális lehetőségeket, könnyen alátámasztható a feltételezés.

Chabrier (1841-1894) és Edvard Grieg (1843-1907) is csak 1-2 művel szerepel a listán. Az 1848-1921 között élt David Nowakowski odesszai kántor-zeneszerző nevét pusztán azért érdemes megemlíteni, mert ő volt az első, aki a több ezer éves költemények néhány sorát először zenésítette meg azok eredeti nyelvén, héberül.

Az Énekek éneke a kései barokk és a bécsi klasszicizmus korának legtöbb zeneszerzőjére sem gyakorolt különösebb hatást. A 18. századból fellelt 86 alkotó³⁰ legtöbbszörének neve néhány kivételtől eltekintve mára zenéjével együtt feledésbe merült, a legátfogóbb zenei lexikonokban is csak pársoros szócikkeket olvashatunk egykori tevékenységük fő paramétereiről. A legtöbb közülük német vagy olasz egyházzenesz volt, de találunk köztük olyan, egykor ugyan híres, ma már viszont sehol sem játszott operaszerzőket is, mint Pasquale Anfossi (1727-1797), vagy Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804)³¹. Néhány cseh és portugál alkotó is feltűnik a listán, mint például a prágai Szent Vitus Székesegyház egykori karnagya, František Xaver Brixi (1732-1771), vagy João Rodrigues Esteves (1700 k.-1751 u.), aki a lisszaboni Szűz Mária Bazilikában volt *mestre de capela*. Mellettük talán még William Billings (1746-1800) nevét érdemes megemlíteni, mivel e tárgykörben ő az első Észak-Amerikában született zeneszerző.

A kivételek: Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) és Michael Haydn (1737-1806), továbbá – Orbán György szavaival – a „mesterek legnagyobbika”, Johann Sebastian Bach (1685-1750). Telemann hat német nyelvű darabja valamint Michael Haydn két latin nyelvű alkotása is kizárólag az Énekek énekéből vett szövegekre épül, a két Bachnál, apánál és fiánál viszont csak másodlagosan, nagyobb léptékű művek egy-egy tételében, tételrészletében került előtérbe a gyűjtemény valamely szakasza.³²

A zenetörténetben voltaképpen csak két-három olyan korszak található, amelyekről egyértelműen kijelenthető, hogy a zeneszerzők széles köre tanúsított kitüntető figyelmet Salamon király énekeinek. Az első ilyen időszak a reneszánsz

³⁰ Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 365-450. sorszámú zeneszerzőket.

³¹ Pasquale Anfossi több mint 60, talán 70 operája közül számosat Európa-szerte játszottak, Pietro Alessandro Guglielmit pedig mint a késői 18.századi opera egyik legfontosabb alakját aposztrofálja a Grove Music Online.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901986pg1>) 2012-04-21.

³² Johann Sebastian Bach esetében főleg egyes kantátatételekben, illetve a Máté-passió másodikik részét nyitó alt-ária kórus-szólamaiban jelenik meg az Énekek éneke egyik versszaka, Johann Christoph Friedrich Bachnál pedig egyik nagyszabású motettájának (Wachet auf ruft uns die Stimme) néhány sorában találkozunk az Énekek énekéből származó részlettel.

fénykorára, majd a kései reneszánsz és azt közvetlenül követő, azzal gyakorlatilag egybeolvadó kora-barokk korszakra esett. Habár a 16-17. század fordulója egyben a zenetörténet egyik legjelentősebb stílusfordulatának időszaka is, a két stílus hosszú évtizedekig olyan szorosan létezett egymás mellett, élt szinte szimbiózisban egymásba fonódva, hogy a korszakok erőszakolt szétválasztása hiábavaló próbálkozás lenne. Ebben a két egymást követő évszázadban összesen jóval háromszáz fölötti volt azon zeneszerzők száma,³³ akik valamelyik Énekek éneke szöveget legalább egyszer, néhány esetben többször is kiválasztották megzenésítésre. A gyűjtemény bizonyos versei iránti megkülönböztetett érdeklődés néhány zeneszerző esetében folyamatosan jelen volt, ennek bizonyítéka az, hogy sokszor ugyanazt a szövegrészletet nem csak egyszer, hanem két, vagy akár több alkalommal is megzenésítették.³⁴ A zeneszerzők között – a reneszánsz korai szakaszához hasonlóan – egy-két kivételtől eltekintve gyakorlatilag megtalálható minden fontos mester, még hozzá jelentős számú tétellel. A felsorolásban az élre kívánczik Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 k.-1594) valamint Orlande de Lassus (1530/32-1594) és Tomás Luis de Victoria (1548 k.-1611). Nevük mellett ráadásul az átlagot jóval meghaladó számú műcím sorakozik, Lassus 10 motettával és 3 misével, Victoria 9 motettával és 4 misével szerepel a listán, Palestrina 29 motettát tartalmazó sorozatához fogható remekmű pedig azóta sem született ebben a tárgykörben. Rajtuk túl megtalálhatóak a reneszánsz középső szakaszának olyan jelentős alkotói, mint Adrian Willaert (1490 k.-1562), Nicolas Gombert (1495 k.-1560 k.), Victoria két honfitársa; Cristóbal de Morales (1500 k.-1553) és Francisco Guerrero (1528-1599), továbbá Jacobus Clemens non Papa (1510/15-1555/6) és Claude Le Jeune (1528/30-1600). A lista másik részében szerepel sokak mellett Claudio Monteverdi (1567-1643), Heinrich Schütz (1585-1672) Dietrich Buxtehude (1637 k.-1707) valamint egy fiatalkori anthemjével Henry Purcell (1659-1695) is.

A legnagyobb hiányzók elsősorban a korszak kiváló angol zeneszerzői: az iskolateremtő Thomas Tallis és első követője, William Byrd. Utóbbi mester

³³ Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 36-214 és 215-364. sorszámu zeneszerzőket.

³⁴ Az alábbi zeneszerzőknél találunk ilyenre példá(ka)t: Costanzo Festa (1485/90-1545), Adrian Willaert (1490 k.-1562), Sixt Dietrich (1493 k.-1548), Nicolas Gombert (1495 k.-1560 k.), Thomas Crecquillon (1500/15-1557), stb.

számos kiváló tanítványa közül a felsorolásba csak Peter Philips (1560/61-1628)³⁵ és Thomas Tomkins (1572-1656), valamint az udvari organista állásában Byrdöt követő Orlando Gibbons (1583-1625) került. Közel kétszáz évvel korábban a szigetországbán működő zeneszerzők (Dunstaple, Power és kortársai) még számos Énekek éneke alkotást, főleg Mária-antifónát írtak, ami feltételezhetően akkor is főleg kontinentális, közelebbről francia hatásnak volt köszönhető, de rohamosan divatot teremtett Angliában is.³⁶ Az angol liturgikus zene későbbi alakulására azonban döntő befolyást gyakoroltak az 1530-as évektől bekövetkező változások; VIII. Henrik egyházszakadást kiváltó tevékenysége, az anglikán egyház megalapítása, a kolostorok bezárása és az új szertartásrend (Book of Common Prayer) bevezetése.³⁷ Ezen lépések következményképpen a régi antifónák feleslegessé váltak, újabbak írására pedig már értelemszerűen nem volt szükség.

Az 1. diagrammra visszatekintve azt láthatjuk, hogy a barokk korszak kezdetétől a 19. század végéig tapasztalható, folyamatosan egyre gyorsuló mértékű csökkenő tendencia iránya a 20. század bekövetkeztével hirtelen ellenkező előjellel egy csapásra ugrásszerű növekedésre változott. Az éppen hogy mögöttünk hagyott legutóbbi évszázad és az azóta eltelt bő évtized meglepő, szinte robbanásszerű népszerűséget hozott az Énekek megzenésítéseinek szempontjából. Az összesített lista utolsó oldalain a többi korszakhoz képest kiugróan magas számú, közel 300 zeneszerzőt számlálhatunk meg,³⁸ ez az összes alkotó 37%-át teszi ki. Ugyanakkor eme tekintélyes arány mellett az igazán elismert és jelentős alkotók száma – legalábbis egyelőre – roppant szerénynek mondható. A 20. század legnagyobb hatásúnak tartott alkotói közül a legtöbben sajnos hiányoznak a listáról. Közéjük tartozik legfőképpen Schönberg és tanítványainak köre, Bartók, továbbá az 50-60-as évek darmstadti zeneszerzői. A kevés pozitív, ámde fontos kivétel közé sorolható: Igor Stravinsky (1882-1971), Benjamin Britten (1913-1976), és a lengyel iskola legismertebb képviselője, Krzysztof Penderecki (1933-).

³⁵ Arra a kérdésre, hogy Peter Philips neve mellett miért szerepel mégis 10 latin nyelvű Énekek éneke feldolgozás, az életrajzát fellapozva kaphatjuk meg a választ: élete nagy részét hazáján kívül, a Németalföldön élte le.

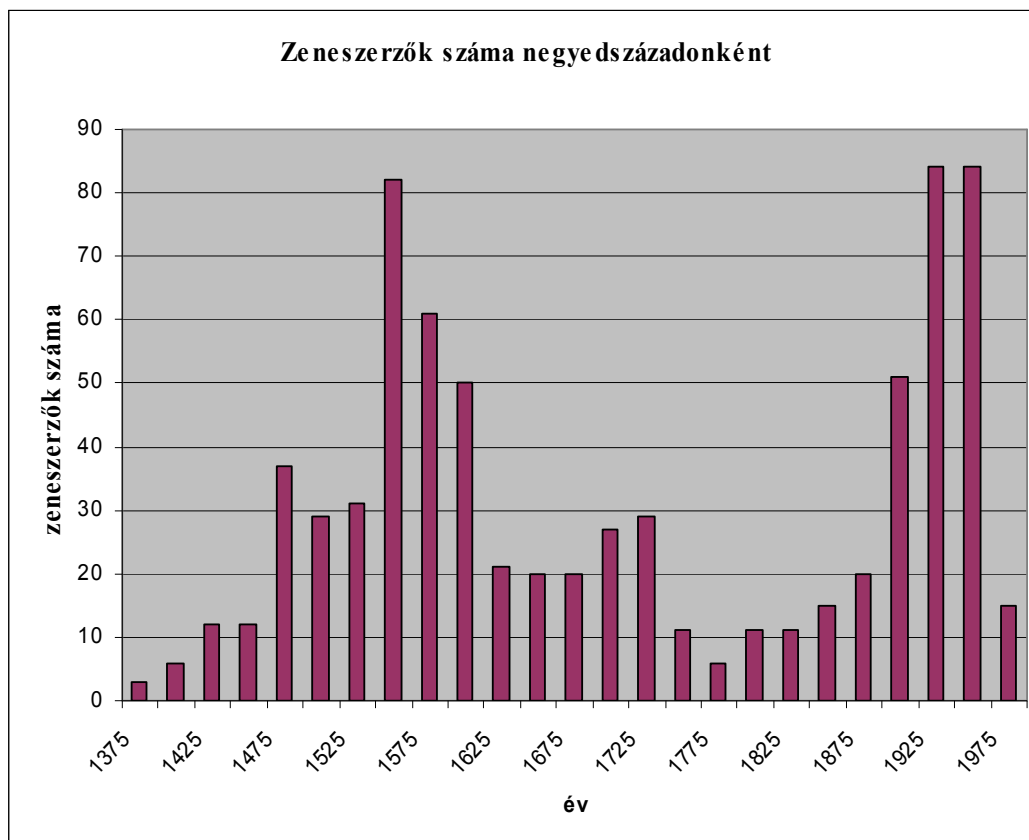
³⁶ Lásd a 4.1 fejezetben.

³⁷ Magyar Katolikus Lexikon elektronikus változata – Anglikán egyház szócikk. (<http://lexikon.katolikus.hu/A/anglik%C3%A1n%20egyh%C3%A1z.html>) 2012-04-19.

³⁸ Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 487-776. sorszámu zeneszerzőket.

Ezen zeneszerzők nevei mellett talán nem meglepő, hogy – legalábbis egyelőre – a legtöbb ismeretlen hangzású név is itt olvasható. Több tucat tengerentúli – főleg amerikai – és ami az igazi újdonság, többnyire az Énekek éneke eredeti, ősi nyelvén, héberül komponáló, Izraelben élő szerző neve bukkan fel a listán. A huszadik század nemzetközi trendjéhez, miszerint az első vonalbeli zeneszerzők többnyire negligálják a szóba forgó témakört, sajnos az itthoni alkotó generációk is csatlakozni látszanak. Legjelentősebb szerzőink többsége – élükön a már említett Bartókkal – szinte egységesen távol maradtak az egyetemes szerelmi költészet eme örök érvényű verseitől. Szerencsére azért nálunk is akadt néhány kivétel, és így a közönség és az előadók legnagyobb örömére néhány kiváló magyar szerző mégis bekerült az adatbázis ezen részébe: Szőnyi Erzsébet (1924-), Csemiczky Miklós (1954-) és Gyöngyösi Levente (1975-), valamint a felvidéki magyar gyökerekkel bíró, ma Svájcban élő Iris Szeghy (1956-) tartozik ebbe a kis csoportba.

A zeneszerzők számának korszakonkénti alakulásáról árnyaltabb és ez által még pontosabb képet kaphatunk, ha születésük évszáma szerint 25 évenként csoportosítjuk, és eszerint ábrázoljuk az adatokat. (lásd a 2. diagrammot)



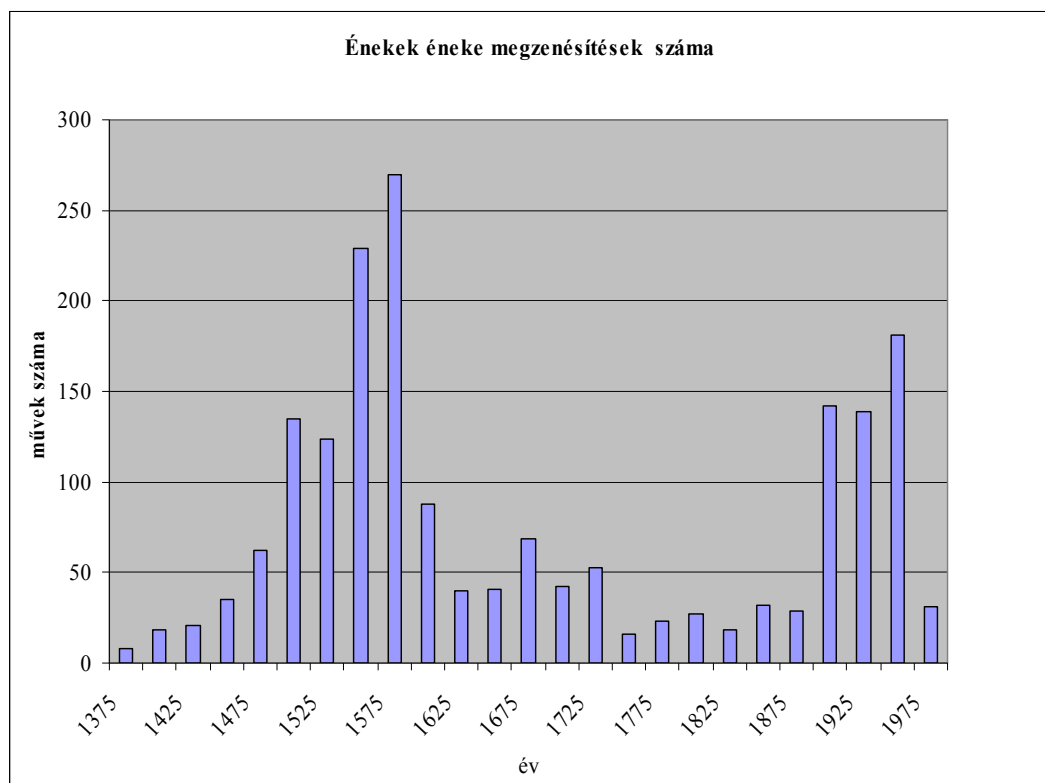
2. diagramm

A finomabb kronológiai beosztásnak köszönhetően az 1. diagramm sematikus rajzát egy jóval részletesebb kép váltotta fel a 2. diagrammon, amelyről így tisztán leolvashatóak az egyes korszakokon belüli folyamatok rezdülései, ingadozásai is. Látható, hogy a legtöbb zeneszerző, aki kapcsolatba került az Énekekkel, szinte teljesen megegyező számban (82, 84, 84) az 1550-75 közötti, majd 4 évszázaddal később, 1925-50, és az ezt követő 1950-75-ig terjedő időtartományban született. Leolvasható a diagrammról ugyanakkor az is, hogy ellentétben az 1. diagramm által mutatott képpel, a reneszánsz korában korántsem volt egyenletes az emelkedés, mint ahogy a barokktól a késő romantikáig tartó visszaesés sem tekinthető lineárisnak, sőt, a nagy zuhanásokat kismértékű, de folyamatos növekedések követték. A legelső évtizedeket leszámítva az abszolút mélypont a 18. század utolsó negyedében következett be: mindössze 6 olyan szerző született ekkor, akik a tárgykörhöz kapcsolhatóak.³⁹ Csak összehasonlításképpen: a 20.

³⁹ „Inter arma silent Musae.” – „Fegyverek közt hallgatnak a múzsák”, tartja a közmondás. Minden bizonnyal létezik ok-okozati összefüggés a fenti diagramm apályos szakaszai és a legnagyobb (nyugat-)európai háborúk között: Százéves háború (1337-1453), Harmincéves háború (1618-1648), Hétéves háború (1746-1753), Napóleoni háborúk (1799-1815).

században több olyan esztendőt is találunk, amikor egyetlen évszámhoz 6-an is (például 1924-ben, 1931-ben, 1954-ben és 1956-ban) tartoznak, sőt az 1943-as és 1955-ös csúcsevéknél pedig 7-en szerepelnek a listán.

A zeneszerzők után érdemes az elkészült művek számának alakulásával kapcsolatban is elvégezni az analízist. Az időbeosztás az előzőhöz hasonlóan itt is 25 év, így rögtön láthatóvá válnak azok a folyamatok, amelyek ugyan többnyire követik a 2. diagramm rajzolatát, de a legmagasabb értékek elhelyezkedésében szignifikáns eltérést tapasztalhatunk. A pontosság kedvéért meg kell jegyezni még a következőket: A rendelkezésre álló évszám adatok, amint arról már korábban szó esett, kizárólag a szerzők születési és halálozási idejét tüntetik fel, amennyiben ezek kideríthetőek voltak. Ugyanakkor, mivel az alábbi diagrammon így a szerzők születésének événél jelenik meg a hozzájuk tartozó művek száma, és a darabokat nyilván nem akkor írták, hanem csak évtizedekkel később, valamikor felnőttkorukban, ezért a valósabb kép érdekében szükséges lenne némi korrekcióra, azaz a grafikont az időtengelyen képzeletben jobbra kellene eltolni körülbelül 30-40 évvel:



3. diagramm

Amíg a 2. diagrammon még két lokális maximumot is találhattunk, egyet a 16. a másikat a 20. században – és ráadásul a közvetlenül utána álló harmadik legmagasabb értékre is maximumként tekinthettünk, mert az eltérés mindössze 1 fő, ami akár statisztikai hibahatáron belülinek is értékelhető –, ezzel szemben a 3. diagrammnak már csak egy maximuma van, az 1575-1600 közötti tartományban. A második legmagasabb érték is ebből a korból származik, s csak ezután következnek a 20. században regisztrált adatok, amelyeket ugyanakkor már az 1500-as évek első felének értékei is erősen megközelítenek.

Ezek alapján első következtetésként az szűrhető le, hogy amennyiben az Énekek éneke zenetörténeti kapcsolatainak vizsgálatakor elsődlegesen csak az e tárgykörben megszületett zeneművek számát vesszük alapul, kijelenthetjük, hogy a gyűjtemény megzenésítéseinek virágkora az érett reneszánsz korától (kb. 1540) a barokk korai időszakáig tartó (kb. 1640), mintegy száz évet átívelő időszakáig tartott.⁴⁰

A vizsgálódásnak ebben a szakaszában azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni egy zenetörténeti, pontosabban műfaj történeti okokból fennálló lényeges körülményt, nevezetesen, azt, hogy a 16. században még nem alakultak ki az összetett, oratorikus formák, nem létezett sem a kantáta, sem az oratórium, a nagy, többtétéles műfajok közül egyedül csak a mise volt ismert. Éppen ezért a régebbi korokból származó alkotásoknak a zeneszerzőkéhez viszonyított számaránya törvényszerűen magasabb, mint a később, elsősorban a 19-20. században született művek aránya. A legterjedelmesebb motettaciklusok jellemzően ebből a korból származnak; Palestrina mellett Johannes Schop (1590 k.-1667) 24 tételből és Melchior Franck (1579 k.-1639), 19 motettából álló sorozatát kell itt főként megemlíteni, de rajtuk túl sem csekély azoknak a zeneszerzőknek a száma, akik tíz, vagy annál is több darabbal szerepelnek a listán. Amint arról már szó esett, a legtöbb oratorikus mű egyértelműen a 20. századi alkotások között található.⁴¹ Ezek között előfordulnak heterogén szövegű darabok, vagyis, hogy a teljes mű nem minden részlete kapcsolódik az Énekek énekéhez, ilyenkor csak az adott tételt vettem figyelembe. A legtöbb darab

⁴⁰ Az előző oldalon található fejtegetés értelmében korrigált adatok szerint.

⁴¹ A teljesség igénye nélkül néhány érintett szerző: Marco Enrico Bossi (1861-1925), Marc Lavry (1903-1967), Victor Kalabis (1923-2006), Ruth Zechlin (1926-2007), Milton Barnes (1931-2001), Peter Maxwell Davies (1934-), Hans Zender (1936-), Gerhard Müller-Hornbach (1951-), Piet Swerts (1960-), Milosz Bembinow (1978-), stb.

ugyanakkor textusát tekintve homogén. Végeredményben, ha a számok tekintetében a régi korok egyelőre felül is kerekedtek, ezzel együtt továbbra is figyelemre méltó a hozzánk legközelebb eső száz-százhusz esztendő zeneszerzőinek kitartó és emelkedő tendenciát mutató érdeklődése az Énekek éneke szövegei iránt, és ami a legfontosabb: soha nem látott műfaji, stílusbeli és nyelvi sokszínűség jellemzi ezeket a feldolgozásokat.⁴²

Érdekes megfigyelni, hogy az adott szövegek előfordulási gyakorisága hogyan változott az évszázadok során. Az egyes korszakokban más és más tételek váltak különösen népszerűvé. Ez összefügg azzal, hogy egy adott korban hogyan értelmezték az Énekek éneke sorait. A Mária tiszteletét előtérbe emelő időszakokban például a *Tota pulchra es*, *Quam pulchra es amica mea*, *Quam pulchra es et quam decora*, *Nigra sum sed formosa* és *Anima mea liquefacta est*⁴³ kezdetű, antifonálékba is számtalanszor beemelt énekek sokkal gyakrabban szerepelnek más szövegeknél. Amint arról már a 3.2 fejezet legvégén szó esett, az Énekek éneke megzenésítések nyelve az évszázadok során folyamatos változásokon ment át. Az alábbi kimutatás azt mutatja meg, melyik szöveg ragadta meg a legtöbb zeneszerző képzeletét:

Az Énekek éneke leggyakrabban megzenésített szövegkezdetei

Cím latin, német, angol és héber nyelven	Előfordulás száma	Legelső/legutóbbi latin nyelvű tétel szerzője
<i>Tota pulchra es</i> <i>Du bist aller Dinge schön</i>	113 5	Arnold de Lantins (1400 k.)/ Ryan Streber (1979)
<i>Quam pulchra es</i> <i>Wie schön bist du</i> <i>Behold Thou Art Fair</i> <i>Hinach Yafah</i>	102 11 9 4	John Pyamour (14. sz. vége)/ Iris Szeghy (1956)
<i>Nigra sum</i> <i>Ich bin schwarz</i> <i>I Am Black</i> <i>Shechora Ani</i>	67 9 2 2	Heinrich Finck (1444/45)/ Cole Thomason-Redus (1979)

⁴² Lásd 1. Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 451-486. sorszámú zeneszerzőket. **487-776.** számú tételeit. Ahol lehetett, feltüntettem az esetleges alcímet, műfaji megjelölést, előadó apparátust, kivéve az a cappella vagy zongorakíséretes kórusműveket, ezeknél ettől eltekintettem. A fordítások rendszeréről: a világnyelvekről (az orosz kivételével) és a latinról nem, a művek címeiben előforduló többi nyelvről (héber, norvég, orosz, görög, arab, dán, holland) igyekeztem magyar fordítást is adni.

⁴³ Talán a Magnificat kezdősorával (*Magnificat anima mea Dominum*) való hasonlóság miatt is.

<i>Surge propera amica mea</i>	64	Johannes de Limburgia (1400 k.)/ Ivan Moody (1964)
<i>Stehe auf meine Freundin</i>	14	
<i>Rise up, My Love</i>	21	
<i>Anima mea liquefacta est</i>	42	Leonel Power (1370/85)/ Klaus Miehl (1963)
<i>Da ging meine Seele heraus</i>	1	
<i>Vulnerasti cor meum</i>	40	Paulus de Roda (15. sz. vége)/ Antonin Reichenauer (1694 k.)
<i>Thou Hast Ravished My Heart</i>	2	
<i>Libavtini</i>	3	
<i>Ego flos campi</i>	33	Nicolas Gombert (1495 k.)/ Bo Holten (1948)
<i>Ich bin eine Blume zu Saron</i>	7	
<i>I Am the Rose of Sharon</i>	14	
<i>In lectulo meo</i>	29	Jacquet de Mantua (1483 k.)/ Frank Schwemmer (1961)
<i>Ich sucht des Nachts</i>	14	
<i>By Night on My Bed</i>	6	
<i>Al Mishkavi</i>	5	
<i>Osculetur me</i>	29	Jacob Barbireau (1455)/ Milosz Bembinow (1978)
<i>Er küsse mich</i>	7	
<i>Let Him Kiss Me</i>	4	
<i>Veni dilecte mi</i>	28	Johannes de Limburgia (1400 k.)/ Milosz Bembinow (1978)
<i>Komm, mein Freund</i>	2	
<i>Come, My Beloved</i>	4	
<i>Pone me ut signaculum</i>	4	Giovanni Francesco Anerio (1567 k.)/ Iris Szeghy (1956)
<i>Setze mich wie ein Siegel</i>	13	
<i>Set Me as a Seal</i>	46	
<i>Simeni chachotam</i>	5	

2. táblázat

A darabok nyelvi sokszínűségéről már esett szó, az egyes szövegek koronként különböző népszerűségéről, annak változásairól, a különböző tendenciákról itt most a számok segítségével is meggyőződhetünk. Jelen állapotban a legtöbbször feldolgozott vers a *Tota pulchra es*. A nyelvi preferenciák megváltozása bizonyos tételek esetében elhanyagolható mértékű: az abszolút első *Tota pulchra es* például más nyelven alig érintette meg a zeneszerzők fantáziáját. A rangsorban következő *Quam pulchra es* ugyanakkor már jóval változatosabb képet mutat, erre a versre német és angol nyelven is szép számú feldolgozás született, s megjelentek a héber

nyelvű alkotások is. Itt kell megemlíteni azonban azt a fontos körülményt, mely szerint pusztán a rövid alakú cím alapján a *Quam pulchra es* kezdetű darabok nem mindegyikéről lehet egyértelműen eldönteni, hogy az Énekek énekének pontosan melyik szakaszáról van szó, hiszen ez a szövegkezdet két helyen – a 4. fejezet elején és a 7. fejezet közepén is – felbukkan a gyűjteményben. Így az itt feltüntetett számadatok valójában két tételhez tartoznak: *Quam pulchra es et quam decora* és *Quam pulchra es amica mea*.⁴⁴

A további tételek vizsgálatánál néhány esetben a modern nyelvek, ezek közül is főleg az angol felé történő elmozdulás egyre erősödő képet mutat, elérve az utolsó itt szereplő verset: *Pone me ut signaculum* (Tégy engem, mint pecsétet). Ez az egyetlen olyan tétel, amelynél a latin előfordulások száma a többi nyelvénél kevesebb, de mégsem hagyható ki a leggyakrabban megzenésített szövegek listájáról, mert ugyanitt a *Set Me as a Seal* egyetlen modern nyelvű tételként népszerűségével eléri a középmezőny átlagát.⁴⁵

A legelső/legutolsó előfordulások feltüntetésének az volt a célja, hogy némi képet alkothassunk a mozgások, tendenciák irányáról is. A nem latin nyelvű tételek időbeli eloszlásának feltüntetésére technikai okok miatt ugyan nem került sor, annyi azonban kiderült, hogy míg a német nyelvű tételek szóródása a latinéhoz hasonlóan széles, addig az angol és héber nyelvű tételek túlnyomó részben csak a 20. században fordulnak elő.⁴⁶

Az eddigiek összegzéseképpen leszögezhető, hogy az Énekek éneke feldolgozások nyelvében évszázadokon át meglévő preferenciák – melyek alapján a vezető latin mellett a reformáció idejétől sokáig a második legtöbb darab német nyelvű volt – fokozatosan megváltoztak, s ez a folyamat jelenleg is tart. A 20. században némely tételnél már dominanciát szerző angol nyelv szerepe – mint az élet oly sok területén – lassan itt is uralkodóvá válik. A feldolgozások nyelvi szempontú vizsgálata azért is érdekes, mert hozzátétőleges képet ad arról, hogyan változott, változik koronként és kultúránként az Énekek éneke szövegeinek értelmezése, megközelítése.

⁴⁴ A *Quam pulchra es et quam decora* számára a képzeletbeli dobogó második helye így is biztos, hiszen a tételek többsége ehhez tartozik, a másik verzió mintegy 17 esetben található meg az összesített táblázatban. A képet tovább árnyalják az olyan címváltozatok, mint „O quam pulchra es” vagy „O quam tu pulchra es”, stb.

⁴⁵ Jól láthatóan két másik angol nyelvű tétel, a „Rise Up My Love” és az „I Am the Rose of Sharon” népszerűsége is fokozatosan növekszik.

⁴⁶ Példának okáért a legnépszerűbb szöveg, a *Set Me as a Seal* legelső megzenésítése is bőven a 20. századba esik, az 1901-ben született Max Helfmann nevéhez fűződik.

Még egy kérdést érdemes talán megvizsgálni, nevezetesen azt, hogy a leggyakoribbak mellett melyek a legkevesebbszer feldolgozott szövegek? Csak felsorolásszerűen álljon itt néhány rendkívül kevészer megzenésített tételcím, az előfordulás számával:

Fuge dilecte mi – 1, *Vineam meam non custodivi* – 1, *Murus tuus dilecta nostra* – 2, *Ego murus sum* – 2, *Audi dulcis amica mea* – 5⁴⁷

A ritkán előforduló szövegek mellett több olyan szakasz is akad, amelyekre szinte egyáltalán nem született önálló tétel. Különösen szembetűnő, hogy az utolsó, 8. fejezet második felének versei milyen nehéz helyzetbe hozták a szerzőket, jobban mondva mennyire hidegen hagyták őket: szinte alig, vagy egyáltalán nem találni ezekre a sorokra komponált darabokat.⁴⁸ Palestrina 29 motettából álló monumentális sorozata el sem jut a záró fejezetig, a 7. fejezet 12. versénél ér véget a *Canticum canticorum* ciklus.

⁴⁷ Számos esetben a szövegek rejtve maradhatnak, hiszen ha egy zeneszerző egy művön belül több szakaszt is megzenésít, a belső sorok mégoly emblematikus versei látens szerepbe kerülnek. Például a *Quam pulchra es et quam decora* esetében a „*Veni dilecte mi*”.

⁴⁸ Kivételt néhány 20. századi zeneszerző jelent, például Jean-Yves Daniel Lesur (1908-2002).

3.4 A Mária-antifónák és a Canticum canticorum

Az értekezéssel kapcsolatban végzett anyaggyűjtés folyamán egyre több művel kapcsolatban bukkant fel alcímként, műfaj-meghatározásként a Mária-antifóna kifejezés, ezért szükségessé vált tisztázni, mit is jelent valójában ez a fogalom?

Az antifónát, mint műfajt először is meg kell különböztetni az úgynevezett antifonális, azaz váltakozó éneklésmódtól, ami a templomi szertartásban résztvevők csoportjai – papok-gyülekezet, nők-férfiak, stb. – közötti felelgető éneklést jelenti. Ennek a gyakorlatnak a létezéséről a legkorábbi feljegyzés egy alexandriai tudós-író, a Krisztus idején élt Philo tollából maradt fenn: „[...] a therapeuták zsidó szektájának összejövelein a férfiak és asszonyok együtt és >>antifonálisan<< énekelnek.”⁴⁹ A keresztény liturgiában ez a fajta éneklésmód először a negyedik században a kisázsiai Antiochiában került alkalmazásra, innen vette át még abban az évszázadban Szent Ambrus, Milánó püspöke, majd terjedt el szerte Európában. Tehát antifonálisan énekelni nem csak antifónákat lehet, sőt, kezdetben nem is tehették ezt, hiszen a műfaj maga nem is létezett.

A zsoltárok antifónával történő éneklése – antifonálisan –, széles körben elterjedt, közel két évezredre visszanyúló hagyománya a keresztény istentiszteleti szertartásnak.⁵⁰ Ilyen esetben a zsoltárénekléshez társított refrénszerű szakaszokat nevezzük antifónának. A zsoltározásnak ez a fajtája egyrészt a mise bevonulási, körmeneti énekeiben jelent meg, másrészt a szerzetesi imaórák, a zsolozsma három fő imádságában, a Matutinumban, a Laudesben és a Vesperásban került be az istentisztelet folyamatába. A körmeneti vagy communio antifónák énekléséről legelőször az Ordo romanus primus tesz említést, amely a pápai udvar Kr. u. 6. századi mise-szertartását írja le részletesen.⁵¹ A szerzetesek napi officiumában megjelenő váltakozó kórusos antifonális zsoltározás kezdetei is erre az időszakra tehetők, valószínűleg a Kr. u. 480k.-547 között élt Nursiai Szent Benedek, a bencés rend alapítója vezette be először a liturgiába. A zsolozsmában ez a

⁴⁹ Az idézet és a fejezet további fejtegetéseinek forrása: Helmut Huckle: „Antifóna”. In: Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.): Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon. I. (Budapest: Zeneműkiadó. 1983), 58.

⁵⁰ Magyar Katolikus Lexikon elektronikus változata – Antifónás zsoltározás szócikk. (<http://lexikon.katolikus.hu/A/antif%C3%B3n%C3%A1s%20zsolt%C3%A1roz%C3%A1s.html>) 2012-04-20.

⁵¹ Füzes Ádám: „Antiphona ad communionem. A communio antifónák története, teológiája.” (Előadás a Nyári liturgikus-egyházzenei tanfolyamon, Esztergom, 2002. június 20.) 2.

gyakorlat mind a mai napig fennmaradt, annyi változással, hogy míg a kezdetekben minden két zsoltárvers között elénekelték az antifónát, a későbbiekben már csak a zsoltár elején és legvégén hangzott fel és hangzik fel ma is.

Az antifóna meghatározása később olyan további jelentésárnyalatokkal is bővült, amelyek révén eljutottunk az értekezés tárgyában érvényre jutó antifóna-fogalomhoz is:

Az érett középkorban antifónának nevezték a mise offertóriumát és általában minden kórustételt, akkor is, ha nem kapcsolódott zsoltárhoz. Ilyenek például az imaórák lezárásaként a vagy a nemliturgikus ájtatosságokon énekelt >>Mária-antifónák<<: Alma redemptoris mater (advent és karácsony), Ave regina coelorum (böjt), Regina caeli (húsvét idején), Salve regina (pünkösöd után).⁵²

Ezek az úgynevezett időszakos Mária-antifónák, melyek közül némelyik szerzőségi körülményeit illetően is rendelkezünk hozzávetőleges információkkal, míg más tételek esetében csak a liturgiába történő beemelések kezdeteiről vannak pontos ismereteink.⁵³

Ezzel párhuzamosan – főleg a 11. századtól kezdődően –, a Szűz Mária személyét övező fokozatosan növekvő tisztelet eredményeként számos, a Szent Születet magasztaló költemény született, amelyek aztán gregorián énekként fokozatosan bekerültek a napi officium gyakorlatába. Ezek között egyre több olyan kompozíció is napvilágot látott, amelyeket az Énekek éneke versei, költői képei, szimbolikája hatott át, amelyekben a menyasszonyt Mária – az egyház anyja –, a vőlegényt pedig Krisztus testesítette meg. Ezek az antifónák azonban – annak eredeti definíciójával ellentétben – már egyáltalán nem kapcsolódtak a zsoltározáshoz, attól független, úgynevezett votív antifónák voltak.⁵⁴ Habár a Mária-antifónák nem tartoztak a liturgiához, a 13. századtól kezdve egyre több

⁵² Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon. Antifóna szócikk. I. kötet. 59.

⁵³ A legrégebbi Mária-antifónák majdnem ezer évvel ezelőtt keletkeztek, az Alma redemptoris maternek és a Salve reginának feltételezhetően egy svábországi tudós-költő-szerzetes, Hermannus Contractus (1013-1054) volt a szerzője. Az Ave regina coelorum és a Regina caeli szerzői nem ismertek, keletkezésüket későbbre teszik, de a négy antifónát már a 13. századtól kezdve naponta énekelték egyes szerzetesi közösségek: a Salve reginát a ciszterciek 1218-óta, a domonkosok 1230-tól kezdve, a ferencesek viszont 1249-től mind a négyet. A négy időszakos Mária-antifóna a 14. századtól a mindenkire kötelező érvényű Breviarium romanumba is bekerült.

⁵⁴ Michel Huglo-Joan Halmo: „Antiphon”. In: Grove Music Online.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/01023>) 2012-05-05.

helyen énekelték a templomokban a Completorium végén. Eleinte az egyszólamú, gregorián tételeket, később egyre gyakrabban többszólamú feldolgozásait.⁵⁵

A napjainkig feltárt és összegyűjtött mintegy 1500-2000 antifóna között több tucat ilyen található. A következő táblázat a teljesség igénye nélkül sorolja fel azokat az antifónákat, amelyek a nagyobb Mária-ünnepek valamelyikéhez kötődnek és szövegük az Énekek éneke verseire épül:

Dátum	Mária-ünnep	Antifóna
Aug. 15.	Assumptio Mariae/ Szűz Mária mennybevétele (Nagyboldogasszony)	Anima mea liquefacta est Descendi in hortum meum Descendi in hortum nucum Dilectus meus descendit in Dum esset rex in accubitu suo Ecce tu pulchra es amica mea Favus distillans labia tua Hortus conclusus amica mea Hortus conclusus est dei In odore unguentorum tuorum Pulchra es et decora filia Quae est ista quae ascendit Quam pulchra es amica mea Sicut lilium inter spinas Tota pulchra es amica mea Vox turturis audita est
Aug. 16-22.	Assumptio Mariae, 8/ Szűz Mária mennybevétele nyolcada	Anima mea liquefacta est Aperi mihi soror mea columba Descendi in hortum meum Dilectus meus loquitur mihi Hortus conclusus es dei Ibo mihi ad montem myrrhae <i>Quam pulchra es et quam</i> Sexaginta sunt reginae Vox turturis audita est
Szept. 8.	Nativitas Mariae/ Szűz Mária születése (Kisboldogasszony)	Anima mea liquefacta est Aperi mihi soror mea amica Descendi in hortum nucum Emissiones tuae paradisus Fons hortorum puteus aquarum <i>Quam pulchra es et quam</i> Talis est dilectus meus Veni in hortum meum soror mea Veniat dilectus meus
Szept.	Dom. P. Nat. Mariae/ Szűz Mária születése utáni vasárnap	Anima mea Descendi in hortum Hortus conclusus es

⁵⁵ Medieval Music. Szerk. W. Thomas Marocco & Nicholas Sandon. (London, Oxford University Press 1977.): 228.

		Talis est dilectus
Szept. 15.	Nativitas Mariae 8/ Szűz Mária születésének nyolcada	Aperi mihi columba mea Aquaе multae non potuerunt Ecce tu pulchra es amica mea Ego flos campi Ibo mihi ad montem Lavi pedes meos quomodo Quae est ista <i>Quam pulchra es et quam</i> Surge aquilo et veni auster Tota pulchra es Veni dilecte mi Vulnerasti cor meum
Dec. 8.	Conceptio Mariae/ Szűz Mária szeplőtelen fogantatása	Comedi favum Ecce tu pulchra es Emissiones tuae Favus distillans Fons hortorum Hortus conclusus est <i>Quam pulchra es et quam</i> Sicut lilium Talis est dilectus Veniat dilectus Veni in hortum meum
	Magnificat	Aperi mihi columba mea Botrus cypri dilectus meus Dilectus meus candidus Egredimini filiae Sion Ferculum fecit sibi rex Fuge dilecte mi assimilare Ibo mihi ad montem myrrhae Mandragorae dederunt odores Osculetur me osculo oris sui Pulchra es amica mea Quid videbitis in Sunamite Surge amica mea speciosa mea
	Recollectio Mariae/ Emlékezés Mária ünnepeire	Tota pulchra es Vidi speciosam sicut columbam
	Suffragium Mariae/ Mária emléknep	Anima mea liquefacta est Aperi mihi soror mea Dilectus meus descendit Ibo mihi ad montem myrrhae Nigra sum sed formosa filiae Omnia mea poma vetera et nova Quae est ista quae <i>Quam pulchra es et quam</i> Sexaginta sunt reginae Sicut lilium inter spinas Sicut malum inter ligna Surge amica mea ostende mihi

		Veni dilecte mi egrediamur Veniat dilectus meus Vox turturis audita est
--	--	---

3. táblázat

A gregorián törzs-repertoárba – talán viszonylag kései keletkezésük okán is – már nem kerültek be a Mária ünnepek antifónái. A szerzetesi közösségek imaóráiban, továbbá a paraliturgikus gyakorlatban (votív-istentiszteletek, magán-, házi ájtatosságok) azonban rendkívül hamar széles körben alkalmazták ezeket. Zenetörténeti léptékkal mérve kis idő múltán, néhány emberöltővel később aztán egyre inkább helyett kaptak az ekkor még csak születőben lévő polifón műfajokban is.

A Mária-antifónák többszólamú feldolgozásai először az angol zenében jelentek meg a 14. század második felétől kezdve. Számos korai példa az eredetileg énekelt gregorián dallamot használja fel cantus firmusként a tenor szólamban, esetleg parafrázisszerűen a superiusban.⁵⁶

A dolgozatban központi helyet elfoglaló *Quam pulchra es et quam decora*⁵⁷ kezdetű antifóna a táblázatban feltüntetett nagyobb ünnepek közül öt alkalommal jelenik meg: Szűz Mária mennybevétele ünnepét követő hét napjain és Mária születésnapján a Magnificat antifónájaként, Mária születésének nyolcadán, továbbá a Szeplőtelen fogantatás ünnepnapján, valamint a Mária-emléknapokon pedig a Vesperás részeként szólal meg. A CANTUS adatbázis szerint huszonöt különböző forrásban, a felsoroltakon kívül további 7 másik ünnepnap mellett is megtalálható ez az antifóna.⁵⁸

Fentiek összegzéseképpen elmondható, hogy az Énekek énekével kapcsolatba hozható Mária-antifónák esetében pontosabb és célszerűbb a Mária-ünnepek antifónái kifejezést használni.

⁵⁶ Medieval Music. Szerk. W. Thomas Marocco & Nicholas Sandon. (London, Oxford University Press 1977.): 228.

⁵⁷ Cantus ID 004436.

⁵⁸ Ezek közül a legkorábbi a 12. században keletkezett az ausztriai Klosterneuburgban (A-KN 1012), a legkésőbbi a krakkói Kármelita kolostorban őrzött antifonálé 1468-ból. (PL-Kkar 3, Rkp 15) Magyar vonatkozása is van az antifónának: ma az Isztanbuli Topkapi Szerály Múzeumban őrzik a TR-Itks 42 jelzetű Isztanbuli Antifonálét, ami 1360 körül Esztergomban keletkezhetett, Magyarországról a török hódoltság idején hurcolták el, s amelyben szintén megtalálható a Quam pulchra es et quam decora című antifóna.

(http://cantusdatabase.org/search?title_op=allwords&title=quam+pulchra+es+et&genre=All&feast=All&mode=) 2012-04-29.

4 Quam pulchra es et quam decora

Az értekezés a továbbiakban az Énekek éneke feldolgozások közül az egyik legtöbbször előforduló szöveg, a *Quam pulchra es et quam decora* kezdetű és az azt követő, vagy helyesebben a hozzá kapcsolódó versek¹ megzenésítéseivel kíván foglalkozni. Ez a nyolc fejezetből álló könyv utolsó előtti részének második felében olvasható:

Vulgata	Káldi Biblia
7,6 Quam pulchra es, et quam decora, carissima, in deliciis!	Én 7,6 Mely szép vagy, és mely ékes, én szerelmesem a gyönyörűségekben!
7,7 Statura tua assimilata est palmae, Et ubera tua botris.	Én 7,7 Termeted a pálmafához hasonlít és emléid a szőlőgerezdekhez.
7,8 Dixi: Ascendam in palmam, et apprehendam fructus eius, et erunt ubera tua sicut botri vineae, et odor oris tui sicut malorum.	Én 7,8 Mondám: Fölhágok a pálmafára, és megfogom annak gyümölcsseit; és olyanok lesznek emléid, mint a szőlőgerezdek, és szád illata, mint az almáké.
7,9 Guttur tuum sicut vinum optimum, dignum dilecto meo ad potandum, labiisque et dentibus illius ruminandum.	Én 7,9 Torkod, mint az igen jó bor, – méltó az én szerelmesem italára, és hogy ajkai és fogai izleljék.
7,10 Ego dilecto meo, Et ad me conversio eius.	Én 7,10 Én az én szerelmesemé, és az ő óhajta énhozzám.
7,11 Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis.	Én 7,11 Jer, szerelmesem! menjünk ki a mezőre, mulassunk a tanyákon.
7,12 Mane surgamus ad vineas: videamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica; ibi dabo tibi ubera mea.	Én 7,12 Reggel keljünk fel a szőlőkbe, lássuk, ha virágozik a szőlő, ha a virágok gyümölcsöt termenek, ha virágzanak a gránátalmák; ott adom neked emléimet.
7,13 mandragorae dederunt odorem in portis nostris omnia poma: nova et vetera, dilecte mi, servavi tibi.	Én 7,13 A mandagórák illatoznak; kapuinkban mindenféle almák, újakat és ókat tartottam neked, én szerelmesem!

¹ Mint az a folytatásban látható lesz, közvetlenül a következő Mária-antifóna szövegében felbukkan például a 7,4 és 7,5 szakasz egy-egy sora is (Caput tuum ut Carmelus).

4.1 A korai reneszánsz Quam pulchra es motettái

Amint arról már korábban esett szó, az Énekek éneke zenei vonatkozásairól a 12. századtól kezdve maradtak fenn ismereteink. Az alábbi részösszegzésben (4. táblázat) a témához kapcsolódó első tíz alkotó található.

1.	Hildegard von Bingen (1098-1179)	Favus distillans/Emissiones tuae/Fons hortorum
2.	Guillaume de Machaut (1300 k.-1377)	Li enseignement de Chaton/De touz les biens/Ecce tu pulchra es amica mea Maugré mon cuer/De ma douleur/Quia amore langueo
3.	(John) Forest (15. sz. eleje)	Anima mea liquefacta est (?) Qualis est dilectus Tota pulchra es
4.	John Pyamour (†1426 márc. előtt)	Quam pulchra es
5.	Leonel Power (1375 k.-1445)	Anima mea liquefacta est (I) Anima mea liquefacta est (II) Ibo mihi ad montem Quam pulchra es
6.	John Dunstaple (1380 k.-1453)	Quam pulchra es et quam decora / Veni dilecte mi, Descendi in ortum meum Speciosa facta es
7.	Arnold de Lantins (1400 k.-1432 k.)	O pulcherrima mulierum Tota pulchra es amica mea
8.	Johannes de Limburgia (1400 k.-1440 k.)	Descendi in ortum meum Pulchra es amica mea Surge propera amica mea Tota pulchra es Veni dilecte mi (valószínűleg Dufay)
9.	Guillaume Dufay (1400 k.-1474)	Anima mea liquefacta est
10.	Johannes Brassart (1405 k.-1455)	O flos fragrans

4. táblázat (1100 – 1450 k.)

A zeneszerzők születési-halálozási adatait szemügyre véve kiderül, hogy az első két szerző tulajdonképpen erősen kilóg az első jelentős korszakból, jobb híján azonban itt tudjuk őket feltüntetni. A művek száma szerzőnként 1 és 5 között oszlik meg, ciklikus kompozícióról itt még egyik esetben sem beszélhetünk.

Az általunk ismert első európai zeneszerző, akinél Énekek éneke megzenésítést lelhattunk, érdekes módon egy női alkotó, az elmúlt száz évben, de főleg az utóbbi évtizedekben újra felfedezett Hildegard von Bingen.² A listán

² Eredetileg nagyobb súllyal szerepelt volna a dolgozatban, de a Grabinski-listán feltüntetett művek közül csak egy bizonyult hitelesnek, így ettől eltekintettem. A Hildegard-kultuszról talált alábbi tanulmány is talán ezt a döntést támasztja alá: Richard Witts: „How to Make a Saint: on Interpreting Hildegard of Bingen”. *Early Music*, 26/3 (1998. Augusztus): 385-544. 478-485.

következő Guillaume de Machaut, aki a zenei köztudatra máig is jelentős hatással bíró szereplő, a 14. század legnagyobb mestere volt, négyszólamú miséjével, motettáival, balladáival és más alkotásaival valamennyi zenetörténeti összefoglalásban szerepel, az értekezés szempontjából azonban periférikus a szerepe.

A többi szerző már a korai reneszánszhoz, a 15. század első feléhez tartozik. Négyen közülük angolok, szinte bizonyosan ismerték egymást, vagy legalábbis egymás műveit, a stílusjegyekben kimutatható hasonlóságokból ez nyilvánvaló. Ilyenek legfőképpen az akkori Európa zenéjében oly divatos üres kvintes hangzatok helyett gyakran megjelenő finomabb hangzású terces és szextes akkordok, amelyek sokszor egymás után következve rövid fauxbourdon-meneteket alkotnak. Az angol szerzőkre jellemző továbbá a négy helyett inkább háromszólamú szerkesztés előnyben részesítése, műveikben a bonyolult, szinkópáló ritmikájú melizmatikus szakaszokat fokozatosan kiszorították a lágyan vonuló homoritmikus dallamívek. A következőkben ebből a korszakból – az Anglia és Franciaország között akkor már hosszú évtizedek óta dúló Százéves háború (1337-1453) utolsó harmadából – két darab, először John Pyamour, majd John Dunstable, illetve, mivel a korabeli források többnyire „p”-vel említik, helyesebben Dunstaple³ *Quam pulchra es* című motettája kerül bemutatásra.

4.1.1 John Pyamour: Quam pulchra es

Neve egyes forrásokban Piamor alakban is feltűnik, életéről rendkívül kevés adat áll rendelkezésre. Manapság mindössze annyi tudható róla, hogy V. Henrik idején bizonyosan a Royal Chapel tagja volt. Működésének virágkora 1418-körülre tehető, ekkortájt uralkodója parancsára énekes fiúkat toborozott, hogy magával vigye őket Franciaországba, így feltételezhetően ő volt a Királyi Kápolna fiúkórusának első karnagya.⁴ Egyetlen ma ismert műve a *Quam pulchra es* című motetta, amely az azonos című Mária-antifóna sorait veszi alapul. Az antifóna szövegének minden szava az Énekek éneke 7. fejezetéből való, de a tagolásban jelentős eltérések fedezhetők fel: bizonyos szakaszok az eredetihez képest

³ Margaret Bent: *Dunstable*. (London: Oxford University Press, 1981): iv.

⁴ Brian Trowell: „Pyamour, John” In: Grove Music Online.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/22584>) 2012-05-06.

felcserélődtek, illetve az eredeti versekből számos sor kimaradt. Az antifóna szövege felöleli a 7. fejezet 4-12. szakaszait, főleg a lány (menyasszony) szépségének dicséretét taglaló metaforáknak adva teret az alábbiak szerint:

6 Quam pulchra es, et quam decora, carissima, in deliciis!	6 Mely szép vagy, és mely ékes, én szerelmesem a gyönyörűségekben!
7 Statura tua assimilata est palmæ, et ubera tua botris.	7 Termeted a pálmafához hasonlít és emlőid a szőlőgerezdekhez.
5 Caput tuum ut Carmelus; [...]	5 Fejed, mint a Karmél, [...]
4 Collum tuum sicut turris eburnea [...]	4 Nyakad, mint az elefántcsontból való torony; [...]
11 Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, [...]	11 Jer, szerelmesem! menjünk ki a mezőre, [...]
12 [...]videamus [...] si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica; ibi dabo tibi ubera mea. Alleluia.	12 [...] lássuk, [...] ha a virágok gyümölcsöt termenek, ha virágzanak a gránátalmák; ott adom neked emlőimet. Alleluia.

A záró Alleluja eredetileg nem tartozott az antifónához, legalábbis a jelenleg ismert legrégebbi kéziratban, az ausztriai Klosterneuburgban őrzött 12. századi antifonáléban még nincs semmilyen erre utaló jel.⁵ (Lásd az 1. fakszimilét.)

Valamikor később adódhatott hozzá, illetve a szöveget csúsztatták előrébb, s így szorítottak helyet a záradék jubilusának. Mindenesetre a két évszázaddal később, a párizsi Notre Dame Székesegyház szerzetesei által lejegyzett kódexben már szerepel az Alleluia záradék. (Lásd a 2. fakszimilét.)

Pyamour alkotása érdekes módon nem valamely korabeli angol forrásban maradt fenn, hanem két itáliai kézirat őrizte meg az utókor számára.⁶ Ez is annak közvetett bizonyítéka, hogy a zeneszerző az 1420 körüli években az angol király kíséretében az európai szárazföldön is megfordult. A háromszólamú motetta

⁵ Az Énekek éneke kanonikus szerepével szemben elhangzott kritikák egyik legfőbb érve eleve az volt, hogy Istenre, vagy más, szakralitásra utaló kifejezés nem található meg benne. Így az évezredek óta használt dicsőítő frázis, Alleluja hozzáillesztése is igencsak szokatlannak tűnhetett.

⁶ Modena, Biblioteca Estense, MS lat. 471. (Mod B), ff. 93v-94r (95v-96r); illetve Trent, Castello del Buon Consiglio, MS 92, ff. 172v-173r.

szólamkiosztása Superius, Contratenor és Tenor, tehát a szerző még nem foglalkoztat basszust, sőt több alkalommal és dramaturgiaiailag is fontos helyeken pusztán a két felső szólam kap szerepet.

A megzenésítés első ütemeiben a zeneszerző iniciálészerű megoldással lép meg bennünket: Pyamour – hasonlóan a korabeli kéziratos kódexek másolóihoz, akik díszesen megrajzolt, felnagyított és kifestett kezdőbetűvel, azaz iniciáléval kezdtek minden egyes új fejezetet – a darab legelején álló rövid, egy szótagból álló szóra (*quam*) érzékeny rajzolatú, hosszú melizmatikus dallampárt komponált. Az első, még egybehangzó, elnyújtott prímből kettényílvá, lendületesen elrugaszkodó karcsú nyolcadok indítják a két szólam tercparhuzamát. A következő ütemsúlyig azonos ritmusban haladnak, majd kis megtorpanást követően az idilli összhang felbomlik, a szólamok melodikus és ritmikai értelemben is ellentétes jelleget öltenek; a dallamok ellenmozgásban haladnak, ugyanakkor a Contratenor nyugodt, főleg alapértékű lépteihez a Superius szinkópalánca társul. Bár ebben a korszakban még nem beszélhetünk funkciós gondolkodásról, de a zeneileg megrajzolt iniciálét lezáró hosszan kitartott *c*-é terc tulajdonképpen domináns félzárlat illúzióját kelti, nyitva marad, így készítve elő a folytatás tonikán induló terceit.⁷ A darab tulajdonképpen még csak innen, a 4. ütemtől kezdődik, s mégis már mennyi minden történt! (Lásd az 1. kottapéldát.)

Beat

(Superius) Quam, quam pul - chra

Contratenor Quam, quam pul - chra

Tenor

1. kottapélda

A darab ütemmutatója a régi korszakokban megszokottól eltérően nem tempus perfectum, hármass metrum, hanem imperfectum, páros lüktetésű. Az első néhány taktusnyi iniciálét követően kezdődő főrészben hosszú ideig még továbbra

⁷ Keresztes Nóra: *A funkciós tonalitás felbomlásának folyamata*. PHD Disszertáció, LFZE, 2007. (Kézirat).

is csak a már megismert két szólam kap szerepet, pontosan addig, amíg el nem hangzik a teljes cím: *Quam pulchra es et quam decora*.

A *decora* (ékes, díszes, csinos, illedelmes, nemes) középső szótagjára egy valóban díszesen ékesített, a kedves szépségén ujjongó, a szerelmes hevülettől elragadtatott, melizmatikus duettet énekeltet a két szólammal (2a kottapélda). A tenor csak ezután, a 10. ütemben lép be, nevéhez – *tenere*=tartani – méltóan az előzőekétől kimértebb hangon, egyszerűbb ritmikával (2b kottapélda).

5

es, et quam de - co - ra,

2a kottapélda

10

ca - ris - si - ma, in de - li - ci - is! Sta - tu - ra tu -

2b kottapélda

A folytatásban aztán már mindhárom szólam mozgékony alakot ölt, néhány helyen rövid pillanatokra imitációt sejtető témafejek is feltűnnek (3a, 3b kottapélda).

15

- la - ta est pal - mae, et u - be - ra

- mi - la - ta est pal - mae, et u - be - ra

est pal - mae, et u - be - ra

3a kottapélda

25

Ca - put tu - um

- put tu - um ut

Ca - put tu -

3b kottapélda

A szöveg – és a mű – dramaturgiai csúcspontján ismét magára marad a két felső szólam; néhány másodpercre mint a szerelmesek, úgy olvadnak össze a 42.-44. ütem tercpárhuzamaiban: *dilecte mi, egrediamur* (szerelmesem, menjünk ki, 4. kottapélda). Pyamour azzal is aláhúzza a pillanat jelentőségét, hogy a befejező ütemtől eltekintve itt találjuk a mű leghosszabban elnyújtott, a modern kottában is egész értékűnek ábrázolt hangjait.

40

- ni, di - le - cte mi, e - gre - di - a - mur

- ni, di - le - cte mi, e - gre - di - a - mur

4. kottapélda

Találunk homofón szerkesztésű fauxbourdon-menetre is példát, az 5. kottapéldában:



5. kottapéllda

A darab végén szinte extatikus örömtáncá fokozódik⁸ az addig is perpetuum mobile-szerű, vibráló ritmusforgatag (6. kottapéllda).



6. kottapéllda

Pyamour darabja a korabeli zenei stílusok sokszínű kaleidoszkópja, de ez a minősítés a legkevésbé sem pejoratív, sőt! Az angol zeneszerző rendkívül kifinomult érzékeléssel illesztette hozzá az előző korszakból örökölt technikákat az újabb ízlést tükröző hangzásvilághoz: a régiektől megörökölt, néhol hoquetus-szerűen bonyolult ritmikát, a folyondárszerű, melizmatikus dallamszöveget gyakorlatilag diszsonancia-mentes harmonizálással oldja meg, ötvözi össze végig a darab folyamán. A darabban néhány átmenőhang kivételével csak a már több évszázada elfogadott prím-kvart-kvint-oktáv együtthangzások, illetve az újszerű terc és szextkonszonanciák szólalnak meg. Ezt a kompozíciós eljárást nevezte Manfred Bukofzer az angol zene pánkonszonáns stílusának.⁹ Néhány pillanatban már tercépítkezésű alaphármas hangzatokat is hallhatunk, de ezek még kivétel nélkül hangsúlytalan helyeken szólalnak meg. A többszólamú szövetben már

⁸ Az elemzőnek rögtön a körülbelül fél évszázaddal korábbi Machaut Mise Gloria tételének utolsó szakasza jut eszébe: az *Amen* szóra jutó, vagy inkább záporozó számtalan, „csuklás-szerűen” rövid hang (=hoquetus), valószínűtlenül bonyolult ritmikával, mindezzel a hit extatikus erejéről tanúbizonyítást téve.

⁹ Manfred Bukofzer: „Fauxbourdon Revisited.” *The Musical Quarterly*. 38/1 1952. Január): 22-47. 39.

felsejlenek a következő évtizedek homofón lejtésű fauxbourdon-menetei éppúgy, mint a későbbi korok imitációs szerkesztésmódjának csírái.

4.1.2 John Dunstaple: Quam pulchra es et quam decora

John Dunstaple (1390 k.-1453), aki nem csak zeneszerző, hanem emellett csillagász és matematikus is volt, minden bizonnyal hosszabb időt töltött Franciaországban, hiszen annak a Bedford hercegnek volt udvari muzsikusa, aki a Százéves háború utolsó szakaszában vezette az angol seregeket. Dunstaple minden valószínűség szerint ismerte Dufayt és Binchois-t, vagyis helyesebben inkább emezek őt, ennek igazolásául álljon itt az egyik legjelentősebb korabeli költő, Martin Le Franc (1410?-1461): *Le champion des dames* (Az asszonyok bajnoka) című költeményének zenéről szóló részlete, amelyben az angol mester követőiként említi a két francia zeneszerzőt:¹⁰

*Tapissier, Carmen, Cesaris
Nemrég olyan jól énekeltek,
Hogy elbűvölték egész Párizst
És mindazokat, akik hozzájuk jártak.
De soha nem énekeltek diszkantot
olyan változatos dallammal-
ezt mondták, akik jártak hozzájuk-
mint G. Dufay és Binchois.*

*Mert nekik új módszerük van,
hogy kellemes összhangot csináljanak
magas és mély zenében,
módosításban, szünetben és árnyalatban,
és angol módit vettek fel és
követték Dunstable-ot,
Ez az amiért a csodás kellem
az éneküket vidámmá és előkelővé teszi.¹¹*

„Új módszer” (*nouvelle pratique*), „angol mód” (*contenance angloise*) a kulcsszavai, kulcskifejezései a fenti versrészletnek magyarázatképpen arra a kérdésre, vajon miért lehetett – az amúgy a másik táborhoz tartozó¹² – Dunstaple

¹⁰ Andrew Wathey: „Dunstable in France.” *Music & Letters* 67/1 (1986. Január): 1-126. 1.

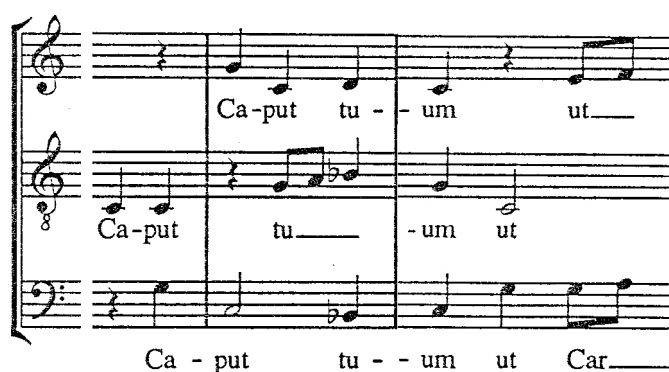
¹¹ Dr. Nagy Andrea fordítása.

¹² A költemény valamikor a 15. század közepén keletkezett, kevéssel az Anglia és Franciaország között dúló Százéves éves háború vége előtt.

korának kiemelkedő népszerűségű zeneszerzője? Európa-szerte ismerték kompozícióit, ennek bizonyítéka, hogy művei többségének kéziratoss forrása a kontinens levéltáraiban, könyvtáraiban maradt fenn.¹³ Stílusával mintegy hidat képezett a kontinentális és a szigetországi zenei irányzatok között.

Dunstable *Quam pulchra es* című motettája korának egyik legnépszerűbb, számos kiadást megért darabja. Mint általában a legtöbb műve, ez is háromszólamú, a szerző kevésszámú antifónáinak egyike. Dunstable motettája Pyamour azonos című darabjához hasonlóan úgynevezett szabad kompozíció, vagyis nem használ fel előre megkomponált cantus firmust.¹⁴ A darab szövegének ugyanaz a Mária-antifóna az alapja, mint Pyamour műve esetében.

A ritmus a szöveg lejtéséhez alkalmazkodik, a melodikus ívek is a textus szerint tagolódnak. A szólamok többnyire azonos ritmusban, a szöveget szillabikusan deklamálva¹⁵ mozognak együtt, a zárlatokat azonban rövid melizmatikus, komplementer ritmikájú szakaszok készítik elő. Néhány helyen imitációs szándékra utaló témaindításokkal is találkozhatunk, lásd a 7a, 7b kottapéldákat, ezek azonban csak kezdemények maradnak, néhány hang után még rendre beleolvadnak a homofón szövetbe. Az egyes témák dallamszövésében – szemben Pyamour sima, lágy melodikájával – már több nagyobb ugrást, kvart- és akár kvintlépéseket is találhatunk, szintén a 7a, 7b kottapéldákban:



7a kottapélda

¹³ Manfred Bukofzer: „John Dunstable and the Music of His Time” *Proceedings of the Musical Association*, 65. (1938-1939): 19-43. 20.

¹⁴ Shai Burstyn: „Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons” *Acta Musicologica*, 49/2 (1977. július-december): 200-227. 208.

¹⁵ Bukofzer Dunstable műveit nem kevesebb, mint hét különböző típusba sorolta be, a *Quam pulchra es* a 6. csoportba, az úgynevezett deklamációs motetták közé került. Manfred Bukofzer: id.m. 27.

25

si ————— cut tur —————

7b kottapélda

Dunstaple korának egyik legjellegzetesebb stílusjegyével, rövid fauxbourdonmenetek alkalmazásával találkozhatunk a szöveg ábrázolásának legérzékenyebb pillanataiban: *assimilata est palmae* („pálmához hasonlatos”, 8. kottapélda).

13

as ————— si-mi-la - ta est pal ————— me, et

8. kottapélda

dilecte mi („szerelmesem”, 9.kottapélda)

di - lec ————— te mi,

9. kottapélda

ubera mea („emlőimet”, 10. kottapélda)

54

u be - ra me - -a Al

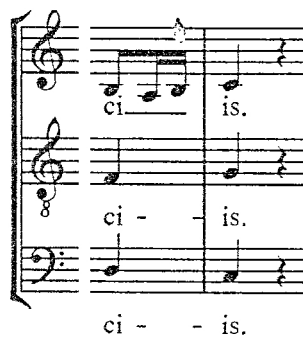
u be ra me - -a

u be ra me - -a.

10. kottapéllda

Dunstaple kifinomult dramaturgiai érzékének legékesebb bizonyítéka a mű 31-32. ütemeiben lelhető fel. A szöveg kulcsszava – „Veni” (Jöjj!) itt hangzik fel két hosszan elnyújtott, ihletetten szép d-moll akkordban. Ez a hely a teljes mű aranymetszéspontjának felel meg, ami lehet, hogy pusztán a véletlen műve, de könnyen lehet tudatos kompozíciós szándék eredménye is. A kérdést nemigen lehet eldönteni, mindenesetre tény, hogy a mű befejezését innen kezdve mintha szándékosan siettetné a szerző, ennek érdekében a 39. ütemtől még egy erőteljes tempóváltást is előírt, felgyorsítva és ezáltal időben lerövidítve a darabból még hátralévő részt. A számtanilag is pontos arány tehát a következőképpen jön ki: az egyébként 58 ütemnyi hosszúságú mű tempója az „et videamus” („és nézzük meg”, 39. ü.) helyétől másfélszeresére gyorsul, a hátralévő 19 ütemes szakasz hossza az eredeti tempóban körülbelül 12 ütemnek felel meg, vagyis kialakul a 31:52 aránypár, ami épp az évszázadok óta sokak által legtökéletesebbnek tartott aránynak, az aranymetszésnek felel meg.

A műben található zárlatok két típusra oszthatóak: vagy hagyományosak, azaz csak konszonáns kvintet és oktávot tartalmaznak, vagy újszerűbbek, modernebbek. Utóbbiakban már a dúrakkord terce is megjelenik egy kis időtartamra, ezzel a kvintről lehajló terc mintegy kapcsolót képez a folytatáshoz, egy pillanatra a teljes hármashangzat megszólalásának illúzióját keltve a hallgatóban. Üres kvintes zárlatok: 11a, 11b kottapéllda, illetve dúrterces hatású, „áthajló” zárlatok: 12a, 12b kottapéllda.



11a kottapélda



11b kottapélda



12a kottapélda



12b kottapélda

4.1.3 Gaspar van Weerbeke: Quam pulchra es

A következő zeneszerző egy olyan alkotó, aki a zenetörténet tankönyvekben talán még a kis mester titulussal¹⁶ sem jutott el, de egy műfaj történeti szempontból érdekes újdonság, a motetta-ciklus műfajának megszületése körül játszott szerepe miatt neve mégis idekíváncozik.

Gaspar van Weerbeke (1445 k.-1516 után) franko-flamand zeneszerző, egykorú pályatársai többségéhez hasonlóan élete nagy részét Itáliában élte le. Leghosszabb ideig Milánóban a Sforzák hercegi udvarában, illetve Rómában, a pápai kórusban szolgált, mindkét helyen többször is, de néhány évig szülőföldjén, Flandriában is működött. Itáliai állomáshelyein többek között olyan kollégái voltak, mint Agricola, Compère és Josquin. Első milánói időszaka során több motetta-ciklust is komponált, amelyekben – más szövegek mellett – Énekek éneke versek is felbukkannak. Ezek a sorozatok, az úgynevezett misekönyv-motetták, vagy talán inkább misekönyvbe való motetták (*motetti missales*), esetleg ahogyan Howard M. Brown említi, szubsztitúciós motetták¹⁷ kizárólag Észak-Itáliában, Milánóban és környékén voltak honosak. Létrejöttükben az ambróziánus hagyomány továbbélése játszott döntő szerepet, voltaképpen a római liturgiától való eltérések igényelték a motetti missalesek létrejöttét. Ezek a szubsztitúciós motetták a mise bizonyos – ordinarium és proprium egyaránt – részeinek helyén álltak, azok pótlásaként szolgáltak meg. A milánói udvar zeneszerzői közül legkorábban Weerbeke és Compère írt ilyen motetta-sorozatokat, mindketten hármat-hármat.¹⁸ A későbbiekben még néhány ilyen sorozat született, ezek közül a legismertebb Josquin des Prez *Vultum tuum* című motettaciklusa.

Weerbeke mise-motetta ciklusai egyenként 8-8, illetve 6 tételből állnak. A második szériában szerepel a legtöbb Énekek éneke szövegre írt motetta, így a *Quam pulchra es* is, amely egyben a ciklus címadó, nyitódarabja. Mellette még az

¹⁶ Weerbeke neve önálló szócikként egyetlen magyar kiadású lexikonban sem jelenik meg, mindössze a motetta alatt tesz róla említést a háromkötetes Brockhaus-Riemann.

¹⁷ Howard M. Brown: *A reneszánsz zenéje*. Fordította Karasszon Dezső. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980): 192.

¹⁸ Az elsőség kérdését illetően a szakirodalomban megoszlanak a vélemények. Howard M. Brown Weerbekét, a Grove szócikk írói viszont Compère-t tartják a legelső motetti missales szerzőjének. Az mindenesetre tény, hogy kettejük közül Weerbeke került hamarabb Milánóba (1471/2-ben), sőt ő hívta aztán Itáliába a többi németalföldi muzsikust, köztük Compère-t is.

O pulcherrima mulierum (Ó legszebbje az asszonyoknak) és a *Tota pulchra es* (Egészen szép vagy) szövege származik szintén ugyanebből a bibliai könyvből, egyben mindhárom mű a Mária ünnepek antifónái közé sorolható. E három darab alkotta a sorozat gerincét: a 15. századi milánói ambróziánus-római keverék szertartásban az első (*Quam pulchra es*) az Introitust, a negyedik (*O pulcherrima mulierum*) az Offertóriumot, végezetül a nyolcadik (*Tota pulchra es*) a misét záró Deo gratiast volt hivatott pótolni.¹⁹ A motetta-ciklus többi darabja is Mária-énekeket dolgoz fel, ismert időszakai antifónákat illetve ritkábban előforduló tételeket váltakozva.

A *Quam pulchra es* motetta szövege megegyezik a korábban már megismert Mária-antifóna soraival. A darab alapvetően két teljesen különböző, szinte minden zenei paraméter tekintetében ellentétes részből áll: az első résznek a nyugodt, páros metrumban szolidan haladó, szemlélődő jellegét hirtelen egy táncosan lüktető ritmikájú, gyors tempójú új karakterű zenei anyag váltja fel a 38. ütemtől kezdve, lásd a 13. kottapéldában:

34

$\text{♩} = \text{♩}$

-ut tur - ris e - bur - ne - a. Ve - ni di - lec - te mi, e - gre - di -

ris, sic - ut tur - ris e - bur - ne - a. e - gre - di -

13. kottapélda

Az első, hosszabb formai egység ütemmutatója $\frac{2}{2}$, tehát imperfectum, a másodiké

$\frac{6}{4}$, vagyis perfectum; az első részben a homofónia felől halad a polifónia felé, a

másodikban viszont éppen fordítva. A kezdőszavakat eleinte statikusabb, akkordikus tömbökből bontja ki, a sorok második felében viszont gyakran kánon indításokkal találkozunk, a továbbiakban viszont a szólamok általában az imitáció szabályai szerint haladnak a záratok felé (14. kottapélda).

¹⁹ Gaspar van Weerbeke: *Collected Works. Part III. The Motet Cycles*. Andrea Lindmayr-Brandl szerk. (American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1998): LVIII.

13

Sta - tu - ra tu - - - a as - si - mi -

Sta - ru - ra tu - - a as - si - mi - la - ta est

Sta - tu - ra tu - - - a as -

Sta - tu - ra tu - - a as - si - mi - la - ta

18

- ta est pal - - - - mae et

pal - - - - mae, pal - - - - mae et

si - mi - la - ta est pal - - - - mae

est pal - - - - mae et u - be -

14. kottapéllda

A darab mindkét részére érvényes az, hogy a kadenciák elé melizmatikus szakaszok ékelődnek be, ezek eleinte hosszabb, két-három ütemesek, a második részben rövidebbek (14. kottapéllda: 19-22. ü., 15. kottapéllda).

41

in a - - - - grum

a - - - mur et vi - de - a - - - mus,

in a - - - - grum

a - - - mur et vi - de - a - - - mus,

15. kottapéllda

A kezdeti folyamatos négyszólamú szerkesztést a második formai egységben virtuóz, imitációs ellenpontot is tartalmazó kétszólamú szakaszok követik, lásd a 15. kottapéldát. A motetta tematikus anyaga a szöveg tagolásához igazodik, minden új sorhoz új téma társul, ismétléskor pedig – az utolsó sorban – a zenei anyag is azonos marad.

A mű alaphangneme g-dór, de a mű folyamán különböző moduszok felbukkanásai teszik harmóniai szempontból még izgalmasabbá az amúgy is sokszínű, változatos darabot. A legtöbb kadencia – a tonikai g-dór mellett – a domináns d-eol, de egy esetben d-fríg záradék is szerepel (16a kottapélda).

The image shows a musical score for a four-part setting, labeled '16a kottapélda'. It consists of four staves, each with a different clef: the top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The music is written in G-dorian mode, indicated by one flat (B-flat) in the key signature. The lyrics are in Latin: 'de - li - ci - is tu - is! Sta -'. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes beamed together. The lyrics are aligned under the corresponding staves.

16a kottapélda

A főfokok esetében minden zárlatban alterációval létrehozott vezetőhang, fisz vagy cisz szerepel. Ezen kívül előfordul még a dór moduszban viszonylag ritka²⁰ *f-ión* zárlat, 14. kottapélda: 20-22.ü., és találunk példát kadenciára a mediáns hangnemben is: *B-líd (ión)* 16b kottapélda: 30-31. ü. További meglepetést okoz a már említett ütemmutató-váltásnál az új tempó megjelenése, amelynek aránya proportio sesquialtera; vagyis az eredetihez képest másfélszer gyorsabb: az addigi fél érték az új pontozott félnek felel meg.

²⁰ Knud Jeppesen: *Ellenpont. A klasszikus vokálpolyfónia tankönyve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 83.

26

tris. Ca - put tu - um ut Car - - - me - lus col - l

tris. Ca - put tu - um ut car - - - me - lus col - lum tu - i

tris. Ca - put tu - um ut Car - - - me - lus col - l

Ca - pu tu - um ut car - - - me - lus. col - lum tu - i

16b kottapélda

A mű dallamvezetése kiegyensúlyozott, a szöveg érzelmi, hangulati változásait híven képezi le. Az első részben a kedves szépségét leíró sorok *soggettói* általában nyugodt, ereszkedő jellegűek, kis hangközlépésekből, főleg szekundokból és tercekből építkeznek, ám amint kényesebb területhez közelít – *uberis tua botris* – hirtelen megfordul a dallam járása, a hangterjedelem pedig oktávnyira nyílik. A második részben bekövetkező – már többször említett – tempó- és karakterváltást legszembetűnőbben a felszólító módú igék megjelenése indokolja: *Veni* („Jer!”), *egrediamur* („menjünk ki”), stb.

Az a körülmény, hogy annak idején Galeazzo Sforza utasítására személyesen Weerbeke választott ki és hívott Milánóba olyan fiatal zenészeket, mint Agricola, Compère vagy Josquin, akik aztán később nevet, sőt hírnevet szereztek, önmagában is tanúsítja az ő hozzáértésének, zenei éleslátásának nagyságát. Ahol pedig egy helyen, egyidejűleg ilyen sok kiváló muzsikusk működött, ott minden bizonnyal létrejött köztük egyfajta versengés, szellemi pezsgés, inspiráló légkört teremtve és feltételezhetően létrehozva ez által egy alkotóműhelyt is. Egy ilyen közegben születő műalkotás sokkal több kontrollnak és önkontrollnak volt kitéve, mint a magányos alkotókéi, tovább is fejlődhetett, szebbé csiszolódhatott, hiszen a kollégák véleményezték, tanácsot adtak, stb., így a végén óhatatlanul jobb mű kellett, hogy legyen belőle. Weerbeke kapcsán elmondható, hogy bár lehetséges, hogy kis mester volt, de neve a nagy jelentőségű zeneszerzők árnyékában is fennmaradt.

4.2 Misekompozíciók Énekek éneke motetták alapján

Az Énekek éneke zenei vonatkozásainak tárgyalása során érdemes említést tenni azokról a misekompozíciókról is – többnyire paródia-misékről van szó –, amelyek alapját valamely Énekek motetta képezte. Ezekben az alkotásokban az eredeti bibliai szöveg, annak képi világa csak a művek alaprétégében van jelen, hiszen az elsődleges szerzői szándék itt már a mise ordinárium megkomponálására tevődött át.

A 6.2 fejezetben található összesítő táblázatban 29 zeneszerző neve mellett fedezhető fel ilyen típusú mű, összesen 36 darab. Keletkezési idejüket vizsgálva megállapítható, hogy viszonylag koncentráltan, megközelítőleg két évszázadnyi időszakon belül helyezkedik el valamennyi.²¹ A legkorábbi ilyen misét a Josquin-kortárs Pierre de La Rue (1452 k.-1518) – vagy, ahogyan Jean Molinet is említi Ockeghem halálára írt lamentációjában –, Pierchon szerezte *Missa de virginibus* („*O quam pulchra es*”) címmel. A legkésőbbi, még számításba vehető darab pedig egy *Missa „Nigra sum sed formosa”* című alkotás, amely a szinte teljesen ismeretlen francia szerző, Jean Cathala (virágkora 1646-83) nevéhez fűződik.

A misekompozíciók szöveg szerinti eloszlása, pontosabban az, hogy az Énekek éneke melyik szövege milyen gyakorisággal fordul elő az alapidallam, alapmotetta címében, ahhoz hasonló képet mutat, mint amit a 3.3 fejezetben, az egyes tételek népszerűségét vizsgálva kaptunk (lásd a 2. táblázatot). A művek címeiben legtöbbször itt a *Quam pulchra es* szerepel, szám szerint hétszer, a második pedig a *Nigra sum*, négy előfordulással. *Quam pulchra es* misét írt a már említett Pierre de La Rue mellett Noël Bauldeweyjn (1480 k.-1509/13), Nicolas Gombert (1495 k.-1560 k.), Jacquet de Berchem (1505 k.-1567), Dominique Phinot (1510 k.-1556 k.), Jacobus Clemens non Papa (1510/15-1555/56) és Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 k.-1594).

A zeneszerzők képzeletbeli rangsorát az Énekek éneke ihlette misekompozíciók vonatkozásában Tomás Luis de Victoria (1548 k.-1611) vezeti,

²¹ Az időszak viszonylagos rövidege, a darabok előfordulásának koncentrálttsága természetesen csak az értekezésben érintett, mintegy nyolc évszázadot átölelő teljes adatbázishoz képest értendő, egyébként tökéletesen egybeesik a cantus firmus mise műfajának korszakával.

négy miséje is Énekek feldolgozáson alapszik,²² mögötte három-három ordinárium-ciklussal következik Lassus²³ és Palestrina.²⁴ A reneszánsz korszak mesterei köztudottan gyakran kölcsönözték külső forrásból, más szerzőktől miséik cantus firmusát. Néhány alkalommal ez itt is megtörtént, sőt egy ízben az is előfordult, hogy ugyanannak a zeneszerzőnek, Johannes Lupi (1506 k.-1539) egyazon motettáját – *Quam pulchra es* – egyenesen hárman is miséjük alaptémájául választották: Jacobus Clemens non Papa, Dominique Phinot, valamint Giovanni Pierluigi da Palestrina.

4.2.1 Johannes Lupi: Quam pulchra es

Johannes Lupi rövid élete során 2 misét, néhány tucat motettát és chansont írt. A Cambrai Székesegyházban volt énekes fiú, majd a leuveni egyetemi évek után visszatérve ugyanott kórusvezetőként tevékenykedett. Állásából – állítólagos gyengekezűsége miatt – többször elbocsátották, majd mindannyiszor visszavették, valószínűleg egyedülálló zenei tehetségének köszönhetően.²⁵ *Quam pulchra es amica mea* kezdetű, 1538-ban megjelent motettája egy másik gyűjteményben – egy kvinttel mélyebbre transzponálva – Verdelot neve alatt jelent meg ugyanabban az évben, más források viszont Moutonnak tulajdonítják. A szerzőség kérdése tehát meglehetősen bonyolult, ugyanakkor tény, hogy néhány évvel később ez a motetta már két miseciklusnak is a cantus firmusát képezte. A négyszólamú motetta két részre tagolódik, szövegét kis betoldással a Mária-ünnepek közismert antifónája képezi: „*Quam pulchra es amica mea et quam decora...*”. Szövege a folytatásban változatlan. A secunda pars a „*Veni dilecte mi...*” kezdetű szakasztól veszi kezdetét. Az egyes sorokhoz tartozó zenei témák általában az alapegységnek megfelelő, azaz félértékű és az azt felező negyedértékű hangokból szillabikusan építkeznek, az ennél rövidebb ritmusértékeket is tartalmazó, lendületesebb, gyakran pontozott ritmikájú

²² Missa "Quam pulchri sunt", Missa "Surge propera" (Palestrina motettája alapján), Missa "Trahe me post te" és Missa "Vidi speciosam".

²³ Missa "Osculetur me", Missa "Surge propera", Missa "Veni in hortum meum".

²⁴ Missa „Nigra sum”, Missa „Quam pulchra es” (Lupi motettája alapján) és Missa „Sicut lilium inter spinas”.

²⁵ Bonnie J. Blackburn: „Johannes Lupi and Lupus Hellinck. A Double Portrait.” *The Musical Quarterly* 59/4 (1973. Október): 547-583. 558.

témarészletek viszont rendszerint melizmatikus futamokba csapnak át (17. kottapélda).

17. kottapélda

A darab harmóniai vázában egyre több helyen találhatunk – különösen záratokhoz közeledve – funkciós akkordfűzéseket. Ez a későbbi korok hangzásvilágára előremutató megoldás ebben az időszakban, ha nem is példa nélküli, de még nem igazán jellemző (18. kottapélda).

18. kottapélda

A motetta második része egy merészen felfelé törő, lendületes témával kezdődik, hangterjedelme két ütemen belül eléri az oktávot, majd fokozatosan ereszkedik vissza: „*Veni dilecte mi*” (19. kottapélda). A motetta utolsó jelentős témája az Alleluja szóra illesztett melizmatikus dallam, kezdő és záróhangja egyaránt a C-alaphang, a melódiával mintegy körüljárva azt. A 8 ütemnyi kóda első részében a szoprán tonikai nyugvópontja alatt a másik három szólam F-dúr hármaskok felbontását ismétlő kánonja egy hosszú dinamikus egyensúlyi állapotot hoz létre a

10.18132/LFZE.2013.10

4. Quam pulchra es et quam decora

59

szubdomináns területen, majd a feszültséget még egy modális V-III-V ingával is fokozza, hogy aztán már autentikus fölépéssel érkezzon meg az üres kvintes záróakkordra (20. kottapélda).

Veni deus in adiutorium meum, ne quia in ira tua cor meum commovearis. Domine Deus, in altum voca vocem meam, et clamor meus exaudietur.

19. kottapélda

[illegible]

20. kottapéllda

Lupi tehetségét már életében nagyra tartották. Legszemléletesebben ezt talán az a feljegyzés igazolja, amely a szerző fájdalmasan korai haláláról tudósítva a legkiválóbb zenészként; „musicus excellentissimus”-ként aposztrofálja Johannes

Lupit.²⁶ Josquin Baston pedig Lupi halálára írt *Eheu dolor* című chanson-motettájában így emlékezett meg róla „Nem farkas volt ő, hanem egy ártatlan bárány.”²⁷

4.2.2 Jacobus Clemens non Papa: Missa Quam pulchra es, Dominique

Phinot: Missa Quam pulchra es

Jacobus Clemens non Papa négyszólamú „*Quam pulchra es*” miséjének alapját, amint arra Joseph Schmidt-Görg vizsgálódásai rámutattak, Lupi hasonló című motettája képezi. A mű Phalèse kiadásában 1560-ban önálló kötetben látott napvilágot.²⁸

Clemens non Papa mellett kortársa, a manapság már jóval kevésbé ismert Dominique Phinot²⁹ is Johannes Lupi darabjából vette *Quam pulchra es* miséje témáinak többségét. A két kompozíciót párhuzamosan vizsgálva rögtön szembeötlő, hogy a mintául választott Lupi-motetta zenei anyaga és a miseciklusok valamennyi tétele között igen szoros tematikus kapcsolat mutatható ki. Az alábbi összegzés a tárgyalt művek témáit azok szövegkezdetei szerint hasonlítja össze, gyűjti egybe:

Johannes Lupi motettájának témái	Clemens non Papa miséjének témái	Dominique Phinot miséjének témái
„ <i>Quam pulchra es amica mea</i> ” (17. kottapélda)	<i>Kyrie eleison I</i> (21a kottapélda) „ <i>Et in terra pax hominibus</i> ” „ <i>Patrem omnipotentem</i> ”	<i>Kyrie eleison I</i> (21b kottapélda) „ <i>Et in terra pax hominibus</i> ” „ <i>Patrem omnipotentem</i> ”

²⁶ Bonnie J. Balckburn: I.m. 560.

²⁷ Bonnie J. Balckburn: „Lupi, Johannes” In: Grove Music Online.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17180>) 2012-05-08.

²⁸ Jacobus Clemens non Papa: *Opera Omnia. Vol. VII Missae A la fontaine du prez, Quam pulchra es, Panis quem ego dabo, Or combien est.* K. Ph. Bernet Kempers (szerk.): Corpus Mensurabilis Musicae. 4. (American Institute of Musicology, 1959): I.

²⁹ Phinot korának ismert és ünnepelt szerzője volt, egyesek Gombert, Crecquillon és Clemens non Papa mellé rangsorolták, míg Pietro Cerone egyenesen azt állította, hogy Palestrina is Phinot stílusát vette át s fejlesztette tovább.

Roger Jacob: „Phinot, Dominique”. In: Grove Music Online.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21591>) 2012-05-13.

	<i>Sanctus</i> <i>Agnus Dei I</i> (21c kottapélða) <i>Agnus Dei II</i>	<i>„Et iterum venturus est”</i> <i>Sanctus</i> <i>Agnus Dei I</i>
<i>„et quam decora”</i>		<i>„Qui tollis”</i>
<i>„charissima in deliciis”</i> (22. kottapélða)		<i>Christe eleison I</i> (23. kottapélða) <i>≈ „Laudamus te”</i> <i>„visibilium omnium”</i> <i>„et exspecto</i> <i>resurrectionem</i> <i>mortuorum”</i> <i>≈ Osanna in excelsis</i> <i>Agnus Dei II</i>
<i>„statura tua”</i>	<i>≈ Kyrie eleison II</i>	<i>Kyrie eleison 3</i> <i>Christe eleison 2</i> <i>„et conglorificatur”</i> <i>„miserere nobis”</i>
<i>„assimilata est palmae”</i>	<i>„Gratias agimus tibi”</i> <i>„Quoniam tu solus</i> <i>Sanctus”</i> <i>„Genitum, non factum”</i>	<i>„Dominus, Deus</i> <i>Sabaoth”</i> <i>„Qui locutus est per</i> <i>prophetas”</i> <i>„Qui tollis peccata</i> <i>mundi”</i>
<i>„Et ubera tua botris”</i>	<i>≈ „Descendit de caelis”</i>	
<i>„Caput tuum ut</i> <i>carmelus”</i>	<i>Kyrie II/b</i> <i>„...deprecationem</i> <i>nostram”</i> <i>≈ „Qui tollis”</i>	
<i>„collum tuum”</i>	<i>Kyrie II/a</i> <i>„Cum Sancto Spiritu”</i> <i>hominibus</i>	<i>Christe eleison 3</i> <i>„Ex Maria Virgine”</i>
<i>„Sicut turris eburnea”</i>	<i>„Deus Pater</i>	<i>„Miserere nobis”</i>

(18. kottapélda)	<i>omnipotens</i> ”	„ <i>Et homo factus est</i> ”
„ <i>Veni dilecte mi</i> ” (<i>secunda pars</i>) (19. kottapélda)	≈ <i>Christe eleison</i> (24. kottapélda) „ <i>Qui tollis</i> ” ≈ „ <i>Pleni sunt coeli</i> ”	<i>Kyrie eleison 4</i> ≈ <i>Benedictus</i> <i>Agnus Dei III</i>
„ <i>Egrediamur in agrum</i> ”		<i>Kyrie eleison 5</i>
„ <i>Tibi dabo ubera mea</i> ”		„ <i>In nomine Domini</i> ”
„ <i>Alleluia</i> ” (20. kottapélda)		<i>Kyrie eleison 6</i> „ <i>In gloria Dei Patris,</i> <i>Amen</i> ” „ <i>Filius Patris</i> ” „ <i>Dona nobis pacem</i> ”

A Lupi-motetta nyitótémája, lásd a 17. kottapéldát, mindkét mise valamennyi tételében legalább egyszer, általában kezdőmotívumként jelenik meg (21a, 21b, 21c kottapélda).

Missa „Quam pulchra es”

KYRIE

Clemens non Papa

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

21a kottapélda

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri -

21b kottapéllda

A - gnus De - i (a - gnus De - i) a - gnus

A - gnus De - i (a - gnus De - i) a - gnus

A - gnus De - i (a - gnus De - i) a - gnus

A - gnus De - i (a - gnus De - i) a - gnus

21c kottapéllda

Az eredeti motetta egyik Janus-arcú témája a jellegzetes felező ingamozgással induló, majd mozgékony hajlításos záradékkal végződő motívuma (22. kottapéllda).

cha - ris - si - ma in de - li - ci - is tu - is.

co - ra cha ris - si - ma in de - li - ci - is tu - is.

ra cha - ris - si - ma in de - li - ci - is tu - is.

ra cha - ris - si - ma in de - li - ci - is tu - is.

22. kottapéllda

A fenti téma megfelelője csak Phinot miséjében található meg, a Christe eleison első megjelenésében (23. kottapélda).

Chri - ste'e - lei - son

Chri-ste'e - lei - son

Chri - ste'e - lei - son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste'e - lei - son

Chri -ste'e - lei - son, Chri-ste e - lei - son, Chri - ste'e - lei -

23. kottapélda

A motetta második részének a 19. kottapéldában már bemutatott szuronytémáját Clemens non Papa miséjének első tételének közepén, a Christe eleisonban kissé óvatosabbra transzformálva ismerhetjük fel. (24. kottapélda)

Chri - ste e -

Chri - ste e - le

Chri - ste e - le - son, Chri - ste e - le - i - son Chri

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste

24. kottapélda

A két misekompozíció közül csupán a Clemens non Papa darab Credo-tételében található néhány homofón szakasz, némi megnyugvást hozva az egyébként folyamatosan hömpölygő polifóniába. Jóformán csak ezeken a helyeken távolodik el a Lupitól kölcsönzött alapanyagtól, a mise többi zenei anyaga túlnyomórészt a *Quam pulchra es* motetta témáiból építkezik. A példák sorát még hosszan lehetne folytatni, az azonban ennyiből is egyértelműen nyilvánvaló, hogy a fenti és a fentiekhez hasonló parafrázis-misekompozíciók révén az Énekek éneke, ha csak áttételesen is, de évszázadok óta jelen volt és jelen lehet ma is a szentmise ordináriumban.

4.2.3 G. P. da Palestrina: Quam pulchra es et quam decora

Giovanni Pierluigi da Palestrina motettáinak negyedik kötete először 1584-ben jelent meg Rómában *Motetorum Quinque Vocibus Liber Quartus Ex Canticis Cantorum* címmel. Az ajánlás XIII. Gergely pápának szólt, a szövegben Palestrina saját addigi stílusának fordulataról ír – „Egykor magam is ezen zeneköltők közé tartoztam, s ezt szégyellem és bánom ma már [...] más belátásra tértem”³⁰ – s abban reménykedik, hogy amennyiben ezek a művei tetszést aratnak, úgy később más darabjait is ki merné adni. Az Énekek éneke motettákat tehát nyilvánvalóan előadásra szánta, méghozzá a Sixtus-kápolna falai közé, amelyek így valószínűleg paraliturgikus keretek között hangozhattak fel. Abban biztosak lehetünk, hogy a művek felhangzottak és tetszést arattak, mert hamarosan újabb kiadásai jelentek meg. Hogy a *Canticum canticorum* gyűjtemény milyen rohamos népszerűsége tett szert, álljanak itt az adatok: a következő tíz évben – tehát még Palestrina életében – további három kiadás látott napvilágot Velencében, az 1588-as például egyes források szerint nem kevesebb, mint 3000 példányban jelent meg, 1650-re pedig a kiadások száma elérte a tízet.³¹

A sorozat 29 motettából áll, a szövegeket az Énekek éneke első hét fejezetéből válogatta ki a szerző. Az első 8 tétel a teljes első fejezetet átöleli, sőt átnyúlik a második passzusba is. A továbbiakban már szelektált a szövegek közt, két tételt illesztett be a negyedik fejezetből, majd visszatért a félbehagyott második fejezethez, s azt egy kivétellel – 2,15 – végig feldolgozta. Újra túlnyúlt a következő szerkezeti egységbe, de a második vers után abbahagyta, s átugrott az ötödik szakaszra. Innen két motettában öt verset zenésített meg, a hatodik fejezetből pedig négy tételben összesen hat versszakot. A hetedik fejezet majdnem teljes, csak az utolsó szakaszt hagyta el, s a motettás könyv ezen a ponton fejeződött be. A teljes utolsó, nyolcadik fejezet kimaradt, s a középső passzusoknak is kevesebb, mint a fele kapott zenei köntöst. Így sajnos – bár így is több mint két tucat remekművet kapott 1584-ben XIII. Gergely pápa és a világ – némileg torzóként tekinthetünk erre a nagyszabású műre.

³⁰ Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Canticum canticorum. 29 motetta ötszólamú vegyeskarra*. Közreadja Jancsovics Antal. (Budapest: Editio Musica, 1976): 3.

³¹ Franz Espagne: „Vorwort”. In: Theodor de Witt (szerk.): *Pierluigi da Palestrina's Werke*. IV. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1871): VII.

A ciklus 27. tagja a *Quam pulchra es et quam decora* című motetta. A szöveg az Énekek 7. fejezetének 6-8. szakaszait tartalmazza. Összehasonlítva a többi azonos című darabbal, megállapítható, hogy közülük ez az egyik legrövidebb szövegszakaszt feldolgozó alkotás.

Cant 7.6	Én 7,6
quam pulchra es et quam decora carissima in deliciis	Mely szép vagy, és mely ékes, én szerelmesem a gyönyörűségeiben!
Cant 7.7	Én 7,7
statura tua adsimilata est palmae et ubera tua botris	Termeted a pálmafához hasonlít és emlőid a szőlőgerezdekhez.
Cant 7.8	Én 7,8
dixi ascendam in palmam et apprehendam fructus eius et erunt ubera tua sicut botri vineae et odor oris tui sicut malorum	Mondám: Fölhágok a pálmafára, és megfogom annak gyümölcseit; és olyanok lesznek emlőid, mint a szőlőgerezdek, és szád illata, mint az almáké.

A darabot a két legfelső szólam hosszan elnyújtott hangjainak kényelmes kvintimitációja kezdi, méltóságteljes inga módjára körüljárva a főfokok alaphangjait, ezzel megadva a mű alapkarakterét, s egyúttal tonális kereteit is. A téma második fele szelíden meglódul, de csak éppen annyira, hogy a szubdominánst elérje, s onnan visszaereszkedve jusson el az első F-ión zárlatig. Itt kapcsolódik be az alsó két szólam ugyanazon a módon, ahogy azt a mű elején már hallottuk. A 9. ütemhez érve a téma tercpárhuzamos szakasza – *et quam decora* – pár hang erejéig emelkedő szexthangzatok menetévé bővül: kitapinthatóvá téve a mű elejére jellemző látens archaizáló szándékot.³² (Lásd a 25. kottapéldát).

³² A szólamok páros elrendezése Josquin asszociációkat ébreszt, a vékony, néhol csak 2-3 szólamos felrakás még korábbi időket idéz.

A következő szakasz elején – *statura tua* – Palestrina hasonló eszközzel, de nem ugyanazzal operál: a 20. ütem közepén két szólam (szoprán I és alt) látszólag a dominánsra (C-mixolíd) érkezik, s a szoprán II átmenőhangjai ebbe belesimulnak. Ugyanakkor az új anyaggal jelentkező basszus szólam fellépő, hosszú értékű, ezáltal a legnagyobb nyomatékkal bíró *a*-hangja az ebben a

modusban meglepőnek számító, a fülnek jóval szokatlanabb fríg hangzásúra színezi az akkordot (26b kottapélda).³³ Ez az imitáció a legpéldaszerűbb,³⁴ ugyanakkor az első, vizuális képzeteket is generáló szakasz; a kedves természetnek pálmához, pontosabban inkább pálmafához hasonlítása – hiszen itt a nálunk kevésbé ismert datolyapálmáról van szó –, eszünkbe juttatja annak tipikus képét: egy magasba nyúló, sudár, ámde kitartó és erős törzsű növényét, melynek tetején mintegy dús hajkoronaként terülnek szét a pálmalevelek.

The image shows a musical score for a polyphonic setting. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom staff is a basso continuo. The lyrics are written below the staves. The text is: 'li - - - ci - is! de - li - ci - is! Sta - tu - - ra tu - Sta - tu - ra tu - a ad - Sta - tu - ra tu - a ad - si - mi - la - ta est pal - - - - Sta - tu - ra tu - - - a ad - si - mi - la - ta est pal - - - -'.

26b kottapélda

A szelíd természetességgel áradó polifóniát egy váratlan cezúra akasztja meg – bár a szoprán I előlegező hangja ezt relativizálja –, egy határozott kijelentést megszólaltató tonikai akkord: *dixi* (mondtam). A szerkezet azonban itt még nem változik meg, a szó második felére eső domináns hangzat már újra a mozgásba lendülő polifóniában jelenik meg. A mű talán leghatásosabb, legjobban előkészített része következik: *ascendam in palmam* (felhágok a pálmafára). A témához itt is erős képi asszociációk társulnak; a különböző pontokon elrugaskodó szólamok egyre hosszabb, egyre nagyobb ambitusú skálameneteket járnak be, vagyis egyre nagyobb magasságokba törnek, s végül a szoprán szólam második nekifutásra feljut a pálmafa csúcsára (27. kottapélda). Jeppesen így ír Palestrina stílusának erről a jellegzetességéről: „Különös gonddal ügyel, nehogy a melodikus *csúcspontok* legmagasabb hangjának hatását ugyanennek a hangnak röviddel korábbi alkalmazása lerontsa, mert ez erőtlenné tenné magát a

³³ A Szoprán I a 20. ütem közepén végül nem is áll meg, pedig a témája végére ért, tovább lendülve egy fríg kadenciával fejezi be a szakaszt.

³⁴ Példaszerű abban az értelemben is, hogy tankönyvekbe illő az a tökély, ahogy felépíti Palestrina ezt az imitációt.

kulminációt.”³⁵ Ebben a darabban ez tökéletesen megvalósul, a g” a műben sem korábban, sem később, egyedül csak itt szólal meg.

The image displays a musical score for a piece titled '4. Quam pulchra es et quam decora'. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard instrument (likely organ or harpsichord). The lyrics are in Latin and are distributed across the vocal parts. The score is divided into two systems. The first system includes the lyrics: 'Di - - - xi: bo - - - tris. Di - xi: A - scen - - - dam in pal - - - ra tu - a bo - tris. Di - - - xi: A - scen - a bo - - tris. Di - xi: A - scen - - - dam in a bo - tris. Di - - - xi: A - scen - - - dam in'. The second system includes the lyrics: 'A - scen - - - dam in pal - mam et ap - pre - hen - dam mam et ap - pre - hen - dam fru - ctus e - - dam in pal - - - mam et ap - pre - hen - dam fru - ctus e - - pal - - mam, in pal - - mam pal - mam, a - scen - dam in pal - mam et ap - pre - hen - dam'. The musical notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic structure.

27. kottapélda

A mű utolsó részében elsősorban néhány rövid homofón szakasz megjelenése hat az újdonság erejével. A legérdekesebbnek azonban egy újabb ötletes madrigalizmus tűnik: a kedves bódító illatától – *et odor oris* – úgy megszáll a szerelmes, hogy hirtelen három emelettel, azaz három kvinttel lejjebb találja magát (C→F→B→Esz, 28. kottapélda). A darab végéhez közeledve aztán fokozatosan lelassul a mozgás, egyre több a hosszú ritmusérték, előbukkannak a mű elejének brevisei és semibrevisai, s az inga is újra megrendül, ezúttal plagális fordulatokkal ringatva el a szerelmeseket – és szerencsés esetben a hallgatót (28. kottapélda).

³⁵ Knud Jeppesen: *Ellenpont. A klasszikus vokálpolyfónia tankönyve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 96.

bo - tri vi - ne - ae, et od - or o - ris tu -
 sic - ut bo - tri vi - ne - ae, et od - or
 ne - ae, et od - or o - - - - ris
 8 ae, vi - - - - - ne - ae, et od - or o - - - - ris tu -
 61 bo - tri vi - ne - ae, sic - ut bo - tri vi - ne - ae, et od - or
 i, sic - - ut od - or ma - - -
 o - - - ris tu - - - i sic - ut od - or ma - - - - lo - - - rum.
 tu - - - - - i sic - ut od - or, sic - ut od -
 8 i, sic - ut od - or ma - lo - - - - rum, sic - - ut
 67 sic - ut od - or ma - lo - - rum, sic - - ut
 lo - - - rum.
 or ma - lo - - - rum.
 8 od - or ma - lo - - - rum.
 od - or ma - lo - - - rum.

28. kottapélda

A motetták ajánlásában Palestrina azt írta: más belátásra tértem. Látva ezt a csodálatosan arányos és tökéletesen letisztult remekművet, írhatta volna talán azt is: lehiggadtam.

4.2.4 Német zeneszerzők Quam pulchra es tételei

Az Énekek éneke értelmezési kérdéseinek taglalásakor már szóba került, hogy a reformáció tanainak hirdetői és az ő követőik milyen alapon közelítették meg a Szentírást, hogyan viszonyultak a Biblia könyveihez, így ezekhez a szövegekhez is.³⁶ Az előző fejezetekben tárgyalt darabok esetében az is szóba került, hogy az adott Énekek éneke feldolgozások a katolikus liturgia mely részeibe és esetenként milyen módon kerülhettek be. Ezeknél a műveknél még szerepet játszottak a különféle allegóriák, a Mária-központú, vagy krisztológiai megközelítések, a reformáció térhódításával azonban az ilyen típusú magyarázatok helyébe egyre inkább a szó szerinti értelmezés lépett.

Ugyanakkor a protestáns liturgia keretein belül kezdetben nem igazán találtak helyet ezek a szövegek. Az Énekek éneke zenei feldolgozásainak összesítésekor³⁷ azonban kiderült, hogy a 16. század vége felé már megjelentek – szinte kizárólag német nyelven – az első ilyen zeneművek nem katolikus szerzők tollából is. A német nyelvű tételek feltűnésével párhuzamosan felmerült a kérdés: Miért csak németül komponáltak az Énekek éneke szövegeire? Hol vannak a többi protestáns nemzet szerzői? Francia, holland vagy angol nemzetiségű zeneszerzőt elvétele találni a listán, ha valaki mégis szerepel közülük, mint például Claude Goudimel vagy Claude le Jeune, akkor is csak kizárólag egy-két latin nyelvű tétellel.^{38, 39} Az említett lista összeállításának folyamatában egy idő után érdekes összefüggés látszott körvonalazódni: az egyes tételek műfaji meghatározása, hangszerapparátusának megállapítása folyamán feltűnt, hogy a német nyelvterületen megszülető Énekek éneke feldolgozások egyre gyakrabban menyegzői motettákban, később kantátákban kerültek alkalmazásra.⁴⁰ A leggyakrabban előforduló tételcímekben is megfigyelhető némileg erre utaló

³⁶ Lásd a 2.1.2 fejezetet.

³⁷ 1. Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 451-486. sorszámú zeneszerzőket.

³⁸ Ld 1. Lásd a 6.2 Összesítő táblázatban a 451-486. sorszámú zeneszerzőket. 92., 107. Nem található meg a listán például Sweelinck sem, hogy csak a legismertebb nevet említsük.

³⁹ Általában arra a kérdésre, hogy egy adott szöveget melyik zeneszerző milyen okból tart fontosnak megzenésíteni, nyilvánvalóan kétféle válasz lehetséges. Egyrészt belső indíttatásból, ha úgy tetszik a l'art pour l'art jegyében, de ez a szemlélet – még ha lehet is rá elvétele példát találni – nem a régebbi korok művészetfelfogására jellemző. Sokkal több a realitása a másik lehetőségnek, tudniillik, ha valamilyen külső forrásból éri az alkotót olyan hatás, amely alapján kiválasztja zeneműve témáját, szövegét. Ily módon a reformáció tanításainak hatására a zeneszerzők leginkább a zsoltármegzenésítések, ~feldolgozások irányába fordultak.

⁴⁰ Ennek a kérdésnek a gyökerei a német lakodalmi tradíciók kialakulásának több évszázados folyamatában keresendők.

hangsúlyeltolódás: a korábban legnépszerűbbek (*Tota pulchra es, Quam pulchra es, Nigra sum sed formosa*) helyébe a következők léptek: *Ich bin ein Blumen zu Saron (Ego flos campi) Siehe mein Freundin, du bist schön (Ecce tu pulchra es), Mein Freund ist mein (Dilectus meus mihi)*.

4.2.5 Philipp Dulichius: Quam pulchra es

A legtöbb német mester eleinte anyanyelve mellett párhuzamosan latin nyelven is komponált, s ez a gyakorlat egészen a 18. század elejéig tartott. Közülük az egyik legkorábbi ilyen zeneszerző Philipp(us) Dulichius (1562-1631) volt, aki Chemnitzben született, a Lipcsei Egyetemen tanult, majd a nyugat-pomerániai Stettinbe (ma Szczecin, Lengyelország) került. Itt a hercegi udvar karnagyaként, gimnáziumi tanárként és a Mária-templom kántoraként dolgozott több mint négy évtizedig. Művei népszerűségét és személyének rendkívüli tiszteletét jelzi, hogy kortársai a „pomerániai Lassus” néven emlegették. Szinte kizárólag egyházi műveket komponált, ezek többsége latin nyelvű, de éppen az Énekek éneke megzenésítései között akad egy kéttételes német nyelvű darab is.⁴¹

Quam pulchra es című nyolcszólamú motettája 1607-ben keletkezett, ajánlása szerint II. Fülöpnek, Stettin és Pomeránia hercegének és Szófiának, Schleswig-Holstein hercege lányának esküvői szertartására. A későbbiekben a mű az egyházi év naptárában a Vízkereszt utáni 2. vasárnapra került, Dulichius német nyelvű; *Steh auf, meine Freundin/Mein Freund ist mein* című, szintén az Énekek énekéből való feldolgozása mellé. A *Quam pulchra es* motetta szövegét az Énekek éneke hetedik fejezetének alábbi verseiből állította össze a szerző:

Cant 7.6	Én 7,6
quam pulchra es et quam decora carissima in deliciis	Mely szép vagy, és mely ékes, én szerelmesem a gyönyörűségeiben!
Cant 7.7	Én 7,7
statura tua adsimilata est palmae et ubera tua botris	Termeted a pálmafához hasonlít és emlőid a szőlőgerezdekhez.
Cant 7.8	Én 7,8
dixi ascendam in palmam adprehendam fructus eius	Mondám: Fölhágok a pálmafára, és megfogom annak gyümölcsseit;

⁴¹ Walter Blenkenburg: „Dulichius, Philipp”. In: Grove Music Online. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/08298>) 2012-05-15.

et erunt ubera tua sicut botri vineae et odor oris sicut malorum	és olyanok lesznek emlőid, mint a szőlőgerezdek, és szád illata, mint az almáké.
Cant 7.9	Ēn 7,9
guttur tuum sicut vinum optimum dignum dilecto meo ad potandum labiisque et dentibus illius ruminandum	Torkod, mint az igen jó bor, méltó az én szerelmesem italára, és hogy ajkai és fogai izleljék.

A mű két, egyenként négyszólamú kórusra íródott, szólambeosztása: SSAT-ATTB. Ebből következően a két csoport szembeállítását nemcsak horizontálisan, azaz az idősíkban valósulhat meg – a váltakozó éneklés, felelgetés által –, hanem vertikálisan is: a magas-mély regiszterek különbségének köszönhetően. Az előadásban mindezekhez hozzájárul még az előadásban megvalósuló térbeli elkülönülés is: jellemzően a velencei iskola hatása. Szerkezeti szempontból viszonylag egyszerű sémát követ; a szöveget először az egyik kórus kezdi – rendszerint a felső –, majd a másik megismétli, rövid válaszolást követően pedig a nyolc szólam együtt fejezi be a gondolati egységet. Ettől kivételképpen csak a vers kezdetén tér el: ott a második kórus nem ismétli meg az elhangzott szöveget, hanem folytatja a verset. A kontraszt-elvet erősíti a bevezető soroknál alkalmazott differenciált szerkesztési technika is: az 1. kórus imitációs témaindításaira – *Quam pulchra es* – a 2. kórus homofón akkordjai felelnek – *Statura tua* – (29a, 29b kottapéllda).

Quam pul - chra es, et quam de - co - ra, et quam
Quam pul - chra es et quam de - co - ra, et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma
Quam pul - chra es et quam de - co - ra, et quam de - co
Quam pul - chra es, et quam

29a kottapéllda

de - li - ci - is.

de - li - ci - is.

ci - is.

li - ci - is.

Sta - tu - ra tu - a as - si - mi - la - ta est, as -

Sta - tu - ra tu - a as - si - mi - la - ta est, as - si - mi - la - ta

Sta - tu - ra tu - a as - si - mi - la - ta est, as - si - mi -

Sta - tu - ra tu - a as - si - mi - la - ta est, as - si - mi - la - ta

29b kottapélda

A teljes apparátus először az *ascendam in palmam* (felhágok a pálmafára) szavak madrigaleszk megjelenítései kap egyszerre feladatot, de az erők egyesítéséről, tömörszerű hangzásról itt még szó sincs: a szólamok külön-külön indulnak lassan kúszva felfelé, majd olykor-olykor hatalmasat zuhannak – nyilvánvalóan hangterjedelmi okokból –, hogy az oktávtöréssel újra kezdhessék a felfelé mászást. Ugyanakkor viszont néhányan szemben, végig lefelé csúsznak: az egész jelenet rendkívül szemléletes, szinte látjuk, ahogy a pálma csúcsát eléri a legmagasabbra jutó karok.⁴² A szólamok egyenként a dór skálán haladnak végig, s líd-záradékkal jutnak el a mediáns f-hangnembe (30a, 30b kottapélda).

⁴² A két szólam lefelé haladása a fül számára szinte érzékelhetetlen, viszont nyilvánvalóan összhangzattani okai vannak az ereszkedő mozgásnak.

30a kottapélda

This musical score for example 30a is written for a choir with eight parts. The parts are labeled 'a', 'scen', and 'xi'. The notation is in a single system with a common time signature. The lyrics are 'a - - - - - scen' and 'a - - - - - scen'.

30a kottapélda

30b kottapélda

This musical score for example 30b is written for a choir with eight parts. The parts are labeled 'dam', 'in', 'pal', and 'mam'. The notation is in a single system with a common time signature. The lyrics are 'dam in pal mam,' and 'scen dam in pal mam,'.

30b kottapélda

A továbbiakban a már elmondottak alapján halad a darab, túlnyomórészt homofón tömbökben deklamálva a szöveget. Az ebből fakadó egyhangúság veszélyét harmóniai sokszínűséggel kívánja elhárítani a szerző. A d-dór hangnemben lévő darab záratai túlnyomórészt tonikai, azaz dór, vagy domináns eol kadenciák, de a szerző nem riad vissza a ritkább szubdomináns (G-mixolíd) záradékok alkalmazásától sem. Ilyennel találkozunk például a 31. kottapéldában a 32-33. ütemben. A folytatás is szokatlan: az új hangnemben (G-ión) a *re-do* flexa fölött a felső kórus I-VII⁶-I ingája hirtelen úgy tűnik, mintha a szerző valamelyik hangot

Kiss Csaba Márton – Quam pulchra es et quam decora... Az Énekek éneke a zenetörténetben 76

32

et e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo-tri vi - ne - ae, et

et e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo-tri vi - ne - ae, et

et e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo-tri vi - ne - ae, et

et e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo-tri vi - ne - ae, et

hen - dam fru - ctus e - ius, et e - runt, et e - runt,

dam fru - ctus e - ius, et e - runt, et e - runt,

dam fru - ctus e - ius, et e - runt, et e - runt,

dam fru - ctus e - ius, et e - runt, et e - runt,

38

e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a

e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a

e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a

e - runt, et e - runt u - be-ra tu - a

et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo - tri vi - ne - ae, et

et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo-tri vi - ne - ae, et

et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo-tri vi - ne - ae, et

et e - runt u - be-ra tu - a sic - ut bo-tri vi - ne - ae, et

31. kottapélda

[illegible]

32. kottapélda

Dulichius zenéjében még nyoma sincs a *stile concitato* szenvedélyességének, műveiben nem használ *basso continuo*-t, harmóniai gondolkodását még a modális kapcsolatok határozzák meg, de helyenként már felcsillannak benne a későbbi korok modern funkciós fordulatai is.

4.2.6 Melchior Franck: *Wie schön und lieblich*

Melchior Franck, akárcsak Dulichius, Szászországban született 1579-ben. Pályafutása során megfordult több német városban, kapcsolatba került Haslerrel, az ő közvetítésével ismerkedett meg a németalföldi kontrapunktikus motetta stílussal, s a velencei iskola többkórusos technikájával. Életműve rendkívül gazdag, közel másfélezer alkotása maradt fenn, ezek nagy részét még életében kiadta. 1639-ben halt meg Coburgban.

Geistliche Gesäng und Melodeyen című gyűjteménye 1608-ban jelent meg. A kötetben 24 motetta szerepel, ezek közül 19 az Énekek énekéből válogatott szövegekre íródott. Ezzel Palestrina és Johannes Schop mellett Melchior Franck sorozata számít a legjelentősebb Énekek éneke ciklusnak. A motetták egyharmada nyolcszólamú, tíz tétel hatszólamú, az utolsó hat pedig öt szólamra íródott. A darabok kivétel nélkül menyegzői motetták, a szerző H. Philipp Ernst grófnak dedikálta, valószínűleg az ajánlás címzettjének házasságkötése alkalmából.⁴³

A *Wie schön und lieblich* című ötszólamú motetta a sorozat 21. tagja. Szövege a Luther-bibliafordítás szerinti számozásban az Énekek éneke 7. fejezetének 7-11. szakaszaiból áll. A darab két nagy egységre tagolódik, az első 70 ütemnyi terjedelmű, a második rész 29 ütem hosszúságú. Az egyes főrészek további belső tagozódása a szöveg tagolásához igazodik. A zenei megvalósítás terén az előző fejezetben ismertetett Dulichius darabban és Melchior Franck megoldásaiban számos rokon gondolat fedezhető fel. A mű kezdete itt is imitációs szerkesztésű, s a polifóniát a második tagmondatban váltják fel homofón hangzatok. Kísértetiesen hasonlóak a korábbi *Dixi: ascendam in palmam* (26a kottapélda), illetve a mostani *Ich sprach: ich muß auf den Palmbaum steigen* szakaszok megzenésítési elgondolásai is (33. kottapélda).

A folytatásban erre a darabra is a homofónia túlsúlya jellemző, igazán jelentős fordulat csak a második szerkezeti egységhez érkezve következik be. A megzenésítésre kiválasztott szöveg utolsó két sorához – *Mein Freund ist mein, und er hält sich auch zu mir* – hirtelen ütemmutató váltással egy gyors,

⁴³ Melchior Franck: *Geistliche Gesäng und Melodeyen*. William Weinert (szerk.): Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume 70. (A-R Editions, Inc., 1993): viii-ix.

hármás lüktetésű, gagliarda ritmusú örömtáncot illesztett Melchior Franck (34. kottapélda).

Ich sprach. (ich sprach:) ich muß auf den Palm-baum stei-

-ben. Ich sprach. (ich sprach:) ich muß auf den

-ben. Ich sprach. (ich sprach:) ich

-ben. Ich sprach: ich muß auf den Palm-baum stei-

-ben. Ich sprach. (ich sprach:) ich muß

33. kottapélda

70

- ni- gen. Mein Freund ist mein. (mein Freund ist mein.

- ni- gen. Mein Freund ist mein. (mein Freund ist

- ni- gen. Mein Freund ist mein. (mein Freund ist

- ni- gen. Mein Freund ist mein, (mein Freund ist

- ni- gen. Mein Freund ist mein, (mein Freund ist

34. kottapélda

4.3 Későbbi korok Quam pulchra es művei

Amint arról már korábban esett szó,⁴⁴ az Énekek éneke tételeinek népszerűsége koronként változó képet mutat. Vannak szövegek, amelyek a korábbi századokban nagyon sokszor előfordultak, mára azonban szinte eltűntek, más esetekben ez éppen fordítva történt. A *Quam pulchra es* esetében – akárcsak a *Tota pulchra es* és a *Nigra sum* vonatkozásában is – a régi korokhoz képest erős csökkenés volt tapasztalható. A tétel összes előfordulásának 80 százaléka a 15. századtól a 17. század közepéig terjedő időszakra esett, a 18. században már csak 10 darabban, a 19. században egyszer sem, a 20. században viszont újra mintegy 9 alkalommal találkozhattunk a címével.⁴⁵

Itt kell még egyszer visszatérni és megpróbálni tisztázni azokat a szövegi természetű problémákat, amelyek az egyes zeneművek vizsgálata közben adódtak, és amelyek többnyire leginkább csak a *Quam pulchra es* kezdetű tételekkel kapcsolatban merültek fel. Nem pusztán arról van szó, hogy ugyanezzel a kifejezéssel az Énekek éneke két különböző fejezetében is kezdődik egy-egy versszak, a kérdés ennél lényegesen összetettebb. Eleinte láttuk egyrészt, hogy a Mária-ünnepek antifónái között megtalálható *Quam pulchra es et quam decora* kezdetű tétel sorai hol és csak milyen mértékben különböztek a Bibliai textustól: bár az antifóna minden szava az Énekek éneke egyazon fejezetéből való, egyes szövegrészek kimaradtak, mások viszont korábbi helyről beékelődtek, végeredményben a szöveg eredeti üzenete, hangulata megmaradt. Pyamour, Dunstaple és mások műveiben ez a szövegváltozat szerepelt. A későbbiekben azonban – főleg a 17. századtól kezdve – a szerzők a szövegeket már olyan szabadsággal kezelték, annyi helyről állították össze, hogy egy idő után elkerülhetlenné vált bizonyos rendszerező határvonalak kijelölése.

A lehető legpontosabb eredmény elérése érdekében a zeneszerzők által megzenésített *Quam pulchra es* kezdetű szövegeket szükségessé vált különböző csoportokra osztani, mégpedig a szerint, milyen mértékben tértek el, mennyire távolodtak el az eredeti textustól. Az így elvégzett osztályozás folyamán a következő csoportok alakultak ki:

⁴⁴ Lásd 3.3 fejezet.

⁴⁵ Az Énekek éneke összes előfordulásának eloszlását bemutató 3. táblázatból leolvasható tendenciák egyrészt – például a 19. század apályos időszak voltát illetően – természetesen ebben a vonatkozásban is érvényesülnek.

1. Az eredeti bibliai szöveget érintetlenül hagyó feldolgozások. Ezek textusai között csak terjedelmi különbségek lehetnek, attól függően, ki melyik szónál fejezte be a megzenésítést. Ide tartozik például az előző fejezetekben tárgyalt két német szerző, Dulichius és Melchior Franck darabja.
2. A szöveget kizárólag az Éneke éneke 7. fejezetének soraiból veszi, és az első sora *Quam pulchra es*. A Mária-antifónára írott darabok tartoznak ide; többek között Pyamour, Dunstaple, Weerbeke művei.
3. Szövege szintén a könyv 7. fejezetén alapul, és tartalmazza a *Quam pulchra es* szakaszt is. Ilyen többek között Victoria *Quam pulchri sunt* című motettája, vagy Jen-Yves Daniel-Lesur *Le Cantique des cantiques* kantátájának *La Sulamite* című tétele
4. Az Énekek különböző fejezeteiből – akár szavanként – összeillesztett szövegekre írott művek. Soknak a címe szintén *Quam pulchra es*, de előfordulhat ettől eltérő is. Illusztrációként álljon itt Claudio Monteverdi 1582-ben Velencében kiadott *Sacrae cantiunculae* című kötetéből a *Quam pulchra es* kezdetű motetta szövege a sorok lelőhelyének megjelölésével:

Quam pulchra es et quam decora	7,6
Quam pulchra es amica mea	4,1
columba mea, formosa mea,	2,14, 2,10
veni, dilecta mea	7,11
vox enim Tua dulcis	2,14
et facies decora nimis.	2,14

5. Az Énekek énekéből szavakat, kifejezéseket átemelő, a könyv egészének képi világával, hangulatával rokon költemény megzenésítése. Ide sorolandó Edvard Grieg: *Hvad est du dog skjøn* (Wie bist du doch schön) című darabja, amelynek szövege Brorson, dán költő tollából származik.

Természetesen a fenti osztályozás kiterjeszthető az összes olyan zeneműre, ami az Énekek énekével kapcsolatba hozható. Végezetül említést kell még tenni a

vokális műveknek egy különleges típusáról, az úgynevezett contrafactumról, amelyekben az adott mű eredeti szövegét másikkal helyettesítik. Ez ismert gyakorlat volt a középkortól kezdődően: eleinte a gregorián énekekhez illesztettek egy másik ünnephez illő szövegeket, később világi darabokra egyházi szöveget alkalmaztak, ritkább esetben fordítva, motettához illesztettek világi költeményt.⁴⁶ Kutatásaim során egy ilyen contrafactummal bizonyosan találkoztam, bár lehetséges, hogy több hasonlóan átszövegezett mű is szerepel a közel kétezer darabot tartalmazó összesített listán, lásd 6.2 fejezetben. A szóban forgó alkotás Claudio Monteverdi madrigáljainak ötödik kötetéből származik, az eredetileg *Ferir quel petto, Silvio?* című darabra Aquilino Coppini, olasz irodalmár az Énekek éneke különböző fejezeteiből összeállított szöveget illesztett, *Pulchrae sunt genae tuae* címmel.

A fejezet elején ismertetett adatok szerint a legutóbbi két évszázad Énekek feldolgozásai között már elenyésző a *Quam pulchra es* szöveget feldolgozó darabok száma. A már említett szerzők, Grieg és Daniel-Lesur mellett álljon itt még a további néhány érintett alkotó neve: Hermann Schroeder (1904-1984), Helmut Bornefeld (1906-1990), Jürg Baur (1918-2010), Zdenek Lukáš (1928-2007), Walter Steffens (1934-), Iris Szeghy (1956-), és Matthias Ronnefeld (1959-1986).

⁴⁶ Robert Falck-Martin Picker: „Contrafactum”. In: *Grove Music Online*. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06361>) 2012-05-10.

4.3.1 Jean Yves Daniel-Lesur: La Sulamite

Jean-Yves Daniel-Lesur 1908-ban született Párizsban. Orgona és zeneszerzés tanulmányokat követően 1935-től ellenpontot tanított a Schola Cantorumban, emellett a francia zenei élet különböző pozícióiban tevékenykedett. 1936-ban Messiannal, Jolivet-vel és Baudrier-vel együtt megalapította a Le Jeune France csoportot, amely a neoklasszicista elvekkel szemben legfontosabb célkitűzésének a zene ősi gyökereihez, spirituális értékeihez való visszatérését tartotta.⁴⁷ Ezzel magyarázható, hogy rendkívüli érdeklődéssel fordultak távoli kultúrák felé, behatóan tanulmányozták különböző egzotikus népek zenéjét.⁴⁸

A második világháborút követő években a francia zenei életben rendkívül fontos szerepet játszott egy kiváló karnagy, Marcel Couraud és a nevét viselő énekegyüttese. Más művek mellett az ő megrendelésére született Daniel-Lesur *Le Cantiques de cantique* című héttételes kantátája, melyet 1953-ban mutattak be. A 12 szólamú darabban két alkalommal a francia mellett latin nyelvű szakaszok is találhatóak. A 6. tétel – *La Sulamite* – az Énekek éneke hetedik fejezetének soraira épül, kivéve a tétel végén megszólaló refrént, amely a könyvben három helyen is megtalálható: „Jeruzsálem leányai, fel ne ébresszétek kedvesemet, mielőtt kedve tartja!”⁴⁹ A tétel tulajdonképpen egy közel-keleti vagy észak-afrikai egzotikus táncjelenet, halkán doromboló dobok felett valamilyen húros hangszer csendesen zúg: Szulamitot látjuk táncra perdülni.⁵⁰ A monoton lüktető, aszimmetrikus súlyokat az alsó szólamok dob-imitációi biztosítják (35. kottapélda).

A tétel első részének szövege:

Pourquoi regardez vous la Sulamite dansant comme en un double choeur?	Mit gyönyörködtek Szulamitban, Mikor mintha kettős körtáncot járna?
Que tes pieds sont beaux dans tes sandales, O fille de prince!	Mily szépek lábaid saruidban, ó nemes leány!
La courbe de tes flancs est comme un collier;	Csípőd hajlásai olyanok, mint a nyakláncé,
ton chef se dresse semblable au	Fejed, mint a Kármel hegye,

⁴⁷ Andrew Thomson: „Daniel-Lesur: The Athenian of Paris”. *The Musical Times* 132/1781 (1991. Július): 333-336. 333.

⁴⁸ Messian *Cinq rechants* című művében például a francia mellett szanszkrit és kecsua nyelvű kifejezések is szerepelnek, Jolivet *Épithalame* című darabja pedig hindu, egyiptomi, kínai és görök forrásokra támaszkodik.

⁴⁹ Én 2,7, 3,5, 8,4.

⁵⁰ A tempójelzés: Andantino, quasi una danza.

Carmel;	
Tes cheveux sont comme la pourpre,	Hajfonataid, mint a bíbor:
Un roi est pris f ses boucles.	Egy királyt lebilincselnek fűrtjeid!

The musical score consists of six staves arranged in two groups of three. The top group (staves 1-3) is for voices, and the bottom group (staves 4-6) is for basso continuo. All parts are marked 'Tutti'. The first two voice parts start with 'pp' (pianissimo), while the third voice part and all basso continuo parts start with 'mp' (mezzo-piano). The lyrics 'Bom bom' are written under the first voice part, and 'doun doun' are written under the basso continuo parts. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

35. kottapélda

Az aláfestő szólamok dinamikája lassan, alig észrevehetően, de folyamatosan emelkedik, az ütőhangszerek csoportjához réztányérok, csengők csatlakoznak, az osztinató hangközei fokozatosan tágulnak: egyre mélyebb (E) és magasabb (h”) hangokon is megszólal a ritmikai és a harmóniai kíséret (36. kottapélda).

A szöveg folytatása:

Mon amour, mes délices,	Szerelmem, gyönyörűségem,
Dans son élan tu ressembles au palmier;	Lendületedben pálmához vagy hasonló,
tes seins en sont les grappes.	Emlőid szőlőfürtök.
J'ai dit je monterai au palmier,	Azt mondtam felhágok a pálmára,
j'en saisisrai les régimes.	Megfogom az ágait.

The musical score is arranged in four systems, each with vocal staves and piano accompaniment.

- System 1:** Soprano (S.) and Alto (A.) parts. The piano accompaniment features a melodic line with a 'doun doun doun' pattern. Dynamics include *mp* and *0*.
- System 2:** Continuation of the vocal parts. The Alto part has the lyrics 'roi', 'bom', 'bom'. The piano accompaniment continues with 'à ses bou - cles' and '0 dé - li - ces'. Dynamics include *mp* and *0*.
- System 3:** Tenor (T.) part enters with the lyrics 'Mon a - mour' and 'mes dé - li - ces'. The piano accompaniment has a 'doun doun doun' pattern. Dynamics include *mf*.
- System 4:** Bass (B.) part enters with the lyrics 'A - mour' and 'o dé - li - ces'. The piano accompaniment continues with 'doun doun doun'. Dynamics include *mf*.

36. kottapéllda

A tempó azonban majd csak ezután lódul meg, crescendo e poco animando után háromütemes viharos accelerando végén jut el a tétel extatikus csúcspontjára. Leheletvéltelnyi generálpauza után rövid visszavezetés következik a tánchoz: újra

megszólalnak halkan a dobok, de már csak alig 7 ütemig, ezt követően sejtelmesen búgó, orgonapontszerűen kitartott cluster-hangzatok (h-c-d-e-f, majd c-d-e-f) fölött szólalnak meg az utolsó rész sorai. A zenei szövet elvékonyodik, a férfi szólamok elfogynak, a befejező mondatot pedig szólista páros énekli, a háttérben zümmögő szólista oktett előtt. A tételt a sorozat elején már kétszer elhangzott refrén zárja, egy tetraton hangfürt (esz-f-b-c) elhaló kíséretében (37. kottapélda).

A tétel befejezésének szövege:

Je suis à mon bien-aimé et son désir tend vers moi.	Én kedvesemé vagyok, És ő utánam vágyódik.
Viens mon bien-aimé sortons dans la campagne;	Nosza, kedvesem, menjünk ki a mezőre,
Nous passerons la nuit dans les villages;	Töltsük az éjt a tanyákon!
Dès le matin nous irons dans les vignes.	Korán reggel menjünk a szőlőkbe,
Là je te ferai le don de mes amours.	Ott adom át neked szerelmemet.
Filles de Jérusalem	Jeruzsálem leányai,
n'éveillez pas la bien-aimée avant l'heure de son bon plaisir.	Fel ne ébresszétek kedvesemet, mielőtt kedve tartja!

5 Összegzés

A Biblia az európai zenetörténet kiapadhatatlan ihletforrása. Szinte nincs, nem volt olyan zeneszerző – korszaktól, nemzeti és világnézeti hovatartozástól függetlenül –, aki élete során legalább egyszer ne került volna valamely bibliai szöveggel kapcsolatba. Az ószövetségi könyvek közül a zsoltárok mellett talán az Énekek éneke ösztönözte a legtöbb zenemű létrejöttét. Ezért is nagyon fontos, hogy fennmaradt, fennmaradhatott ez a gyűjtemény. A zsidóság kétezer évvel ezelőtti helyzetében el kellett döntenie, mit tartanak meg a szent iratok közt és mit nem. Ami kimaradt, az ma már jószérivel ismeretlen. Belegondolni is szörnyű, mennyivel szegényebbek lennénk ma, ha nem ismerhetnénk ezeket a verseket és az általuk ihletett műveket. Komoróczy Géza így ír erről: „[...] a kánon és a vallásos-allegorikus értelmezés mentette meg a szöveget. A profán énekek elvesztek volna a zsidóság korabeli történetének kataklizmáiban.”¹

Az Énekek énekéhez, mint megírandó zenemű tárgyához forduló alkotók indíttatása, motivációja koronként különböző helyen keresendő. A kutatás során összegyűjtve, majd többször átnézve, átvizsgálva a hatalmas mennyiségűvé növekedett anyagot – bevallva, hogy több mint 95 százalékuknál legfeljebb csak a lexikonokban, adatbázisokban feltüntetett adatokig juthattam el –, nyilvánvalóvá vált, hogy a legtöbb zeneszerzőt a szövegválasztáskor érdemben befolyásolta az Énekeknek az adott korban éppen érvényes teológiai megközelítése, értelmezéséhez való viszonya. Egy-egy vers, szakasz megzenésítéseinek száma, gyakorisága szorosan összefüggött az ahhoz kapcsolódó allegorikus magyarázatok, költői képek népszerűségével, elterjedtségével. Az egyes korokon belül alkalmazott zenei szerkesztési eljárásokban természetszerűleg igen sok rokon vonás fedezhető fel. A művek részletes elemzése során érdekes hasonlóságok, sőt néhol azonosságok bukkantak fel.

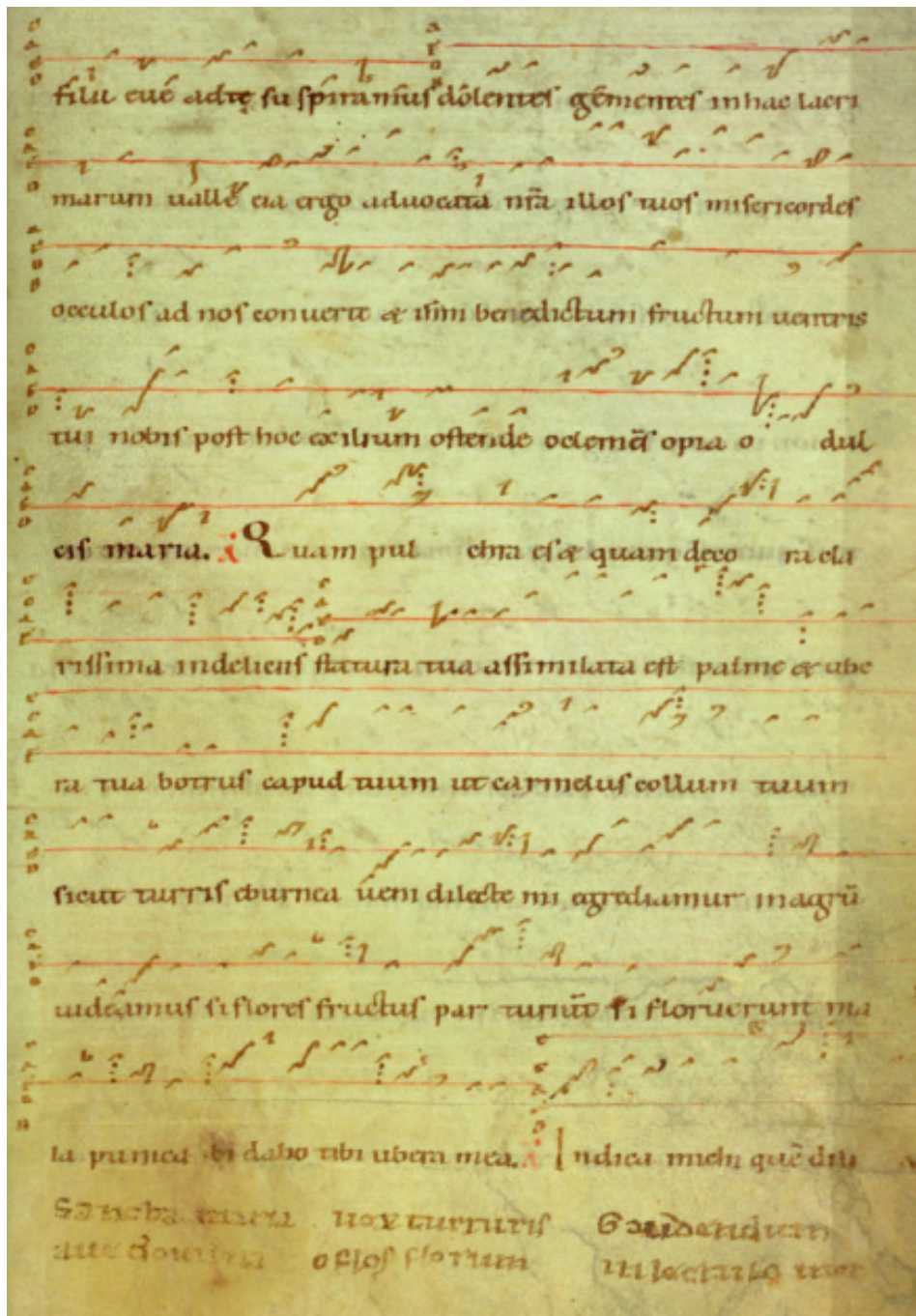
A kutatás során összegyűjt anyag rendszerezésének eredménye véleményem szerint túlmutat valamennyi, e tárgykörben végzett kutatás eredményén. Persze nem tudhatjuk, az adott korszakokban működő zeneszerzők

¹ *Énekek éneke. Károli Gáspár; A Döbrentei Kódex névtelenje; Heltai Gáspár, Bogáti Fazekas Miklós fordításában.* Sajtó alá rendezte és az utószót írta Komoróczy Géza. Illusztrálta Reich Károly. (Budapest: Magyar Helikon, 1970): 82.

közül hány százalék az, akiknek a száma itt, ezeken az ábrákon fel van tüntetve. Nem tudhatjuk, vajon az egyes korokban egyidejűleg hány zeneszerző működött, így arról sem alkothatunk még megközelítő becslést sem, hogy akkor voltak-e többen vagy manapság? Ha abból indulunk ki, hogy a legtöbb kántornak rendszerint komponálnia is kellett saját temploma számára, akkor régen valószínűleg többen írtak zenét, mint ma. De ha a demográfiai adatokból indulunk ki, melyek szerint bolygónk lakossága sokszorosára nőtt pár száz év alatt, így sokkal többen tudnak a zenével is foglalkozni, akkor már fordított a helyzet. Ebbe az irányba mutat az is, hogy a huszadik század minden vérzivatarára ellenére az emberiség – legalábbis nagyobb része – manapság sokkal nagyobb jólétben él, mint bármikor az előző évezredek során, tehát a kulturális javakra, benne a zenére is jóval többet költ, mint előzőleg bármikor. De ezek csak feltevések, amelyek egykönnyen nem igazolhatóak. Nem mondtam le arról, hogy egyszer, ha lehetőségem nyílik rá, megpróbálom még feltérképezni ezt az óriási területet, vagy legalábbis néhány fehér foltját. Ami pedig a Palestrina sorozat elvezénylését illeti, azt kell mondanom, habár történtek biztató lépések az ügyben, a munka java még hátravan.

6 Függelék

6.1 Fakszimilék



1. fakszimile

Quam pulchra es et quam decora – antifóna (Cantus ID 004436)

Klosterneuburg Augustiner Chorherrenstift – Bibliothek, 1012

(A-KN 1012, Folio 049r) 12. század

Quam pulchra es et quam decora-antifóna (Cantus ID 004436)

Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits, lat. 15181
(F-Pn lat. 15181) Folio 478 r, 14. század eleje, Notre Dame

6.2 Összesítő táblázat

6.2.1 Az Énekek éneke zenei feldolgozásainak jegyzéke

1.	Hildegard von Bingen (1098-1179)	Favus distillans/Emissiones tuae/Fons hortorum
2.	Guillaume de Machaut (1300 körül-1377)	Li enseignement de Chaton/De touz les biens/Ecce tu pulchra es amica mea (?) Maugré mon cuer/De ma douleur/Quia amore langueo
3.	John Pyamour (†1426 március előtt)	Quam pulchra es
4.	Leonel Power (1370/85-1445)	Anima mea liquefacta est (I) Anima mea liquefacta est (II) Ibo michi ad montem Quam pulchra es
5.	John Dunstaple (1390 k.-1453)	Descendi in ortum meum Quam pulchra es et quam decora Speciosa facta es
6.	Arnold de Lantins (1400 k.-1432 k.)	O pulcherrima mulierum Tota pulchra es amica mea
7.	Johannes de Limburgia (1400 k.-1440 k.)	Descendi in ortum meum Pulchra es amica mea Surge, propera amica mea Tota pulchra es Veni, dilecte mi (Dufay?)
8.	John(?) Forest (15. sz. első fele)	Anima mea liquefacta est (?) Qualis est dilectus Tota pulchra es
9.	Guillaume Dufay (1400 k.-1474)	Anima mea liquefacta est
10.	Petrus Wilhelmi de Grudencz (1400 k.-1480 k.)	Presidiorum erogatrix/Tota pulchra es
11.	John Plummer (1410 k.-1484 k.)	Descendi in hortum meum Tota pulchra es amica mea (I) Tota pulchra es amica mea (II) Ibo mihi ad montem mirre (?) O pulcherrima mulierum (?) Qualis est dilectus tuus (Forest?)
12.	John Hothby (†1487)	Quae est ista
13.	Antoine Busnois (1432 k.-1492)	Anima mea liquefacta est
14.	Alexander Agricola (1445/6-1506)	Belle sur toutes/Tota pulchra es
15.	Katharina von Tirs (15. sz.)	Dilectus mei
16.	Johannes de Pinarol (15. sz. vége)	Surge propera amica mea
17.	Paulus de Roda (15. sz. vége)	Vulnerasti cor meum
18.	Nicolaus Craen (1440/50-1507)	Tota pulchra es amica mea Tota pulchra es Maria/Flores apparuerunt
19.	Heinrich Finck (1444/45-1527)	Nigra sum sed formosa

20.	Antonius de Vinea (†1516)	Ego dormio
21.	Gaspar van Weerbeke (1445 k.-1516 után)	Anima mea liquefacta est Descendi in hortum meum Ibo mihi ad montem mirrhe O pulcherrima mulierum (I) O pulcherrima mulierum (II) Quam pulchra es Tota pulchra es anima mea Vidi speciosam sicut columbam
22.	Loyset Compère (1445 k.-1518)	Plaine d'ennuy de longue main atteinte/Anima mea liquefacta est
23.	Hans Judenkünig (1445/50-1526)	Tota pulchra es (1523) (lant)
24.	Heinrich Isaac (1450/55-1517)	Anima mea liquefacta est/Invenerunt me custodes/Filiae Ierusalem Ecce dilectus meus Tota pulchra es amica mea/Flores apparuerunt Veni electa mea
25.	Josquin des Prez (1450/55-1521)	Anima mea, alique facta est Descendi in ortum meum (?) Ecce tu pulchra es Quam pulchra es amica mea (Moulu? Verdelot?)
26.	Franchinus Gaffurius (1451-1522)	Descendi in hortum Ortus conclusus Tota pulchra es
27.	Pierre de La Rue (1452 k.-1518)	Missa de virginibus (Missa „O quam pulchra”, „Pulchra es”)
28.	Jacob Barbireau (1455-1491)	Osculetur me
29.	Johannes Ghiselin-Verbonnet (1455-1507/11)	Anima mea liquefacta est (I) Anima mea liquefacta est (II) Favus distillans
30.	Jean Mouton (1459 k.-1522)	Anima mea liquefacta est O pulcherrima mulierum/Descende in ortum Quam pulchra es et quam decora/Veni dilecte mi Quam pulchra es ... carissima (Jacquet?, Lupi?) Tota pulchra es amica mea
31.	Antoine Brumel (1460 k.-1512/13)	Quae est ista Sicut lilium inter spinas Missa Descendi in hortum
32.	Marbrianus de Orto (1460 k.-1529)	Descendi in ortum meum (töredék)
33.	Antoine de Févin (1470 k.-1511/12)	Descende in hortum meum Quae est ista O pulcherrima mulierum (?)
34.	Francisco de Peñalosa (1470 k.-1528)	Nigra sum sed formosa
35.	Richard(?) Sampson (1470 k.-1554)	Quam pulchra es, amica mea
36.	Andreas de Silva (1475/80-1530 k.)	Nigra sum sed formosa
37.	Benedictus de Opatiiis (1476 k.-1524)	Sicut lilium inter spinas
38.	Wolfgang Cyclopius (1476/77-1526)	Descendi in ortum meum Ista est speciosa
39.	Martín de Rivafranca (1479 k.-1528)	Anima mea liquefacta est Quam pulchra es Vox dilecti mei

40.	Joachim Cabilliau (16. sz. eleje)	Anima mea liquefacta est
41.	Du Crocq (16. sz. eleje)	Ecce tu pulchra es amica mea/Venit dilectus meus Quam pulchra es amica mea Quam pulchra es et quam decora, carissima Veni dilecte mi, egrediamur in agrum
42.	Jean/Pierre de la Fage (16. sz. eleje)	Quae est ista quae processit Quam pulchra es
43.	Noël Fouchier F (16. sz. eleje)	Hodie Maria virgo / Quae est ista quae processit
44.	Matthieu de Gascongne (16. sz. eleje)	Nigra sum sed formosa Osculetur me (Willaert?) Missa super „Nigra sum”
45.	Jean de Hollande (Christian Hollander) (16. sz. eleje)	Si ignoras te o pulchra/Surge propera amica
46.	Clément Morel (16. sz. eleje)	Tota pulchra es amica mea
47.	Jheronimus Vinders (16. sz. eleje)	Assumpta est Maria in caelum/In odore unguentorum tuorum
48.	Noël Bauldeweyjn (1480 k.-1509/13)	O pulcherrima mulierum Quam pulchra es amica mea Quam pulchra es et quam decora Missa Quam pulchra es
49.	Thomas Stoltzer (1480 k.-1526)	Anima mea liquefacta est
50.	Jean Richafort (1480 k.-1550 k.)	Veni electa mea
51.	Jean L'Héritier (1480 k.-1551)	Nigra sum sed formosa
52.	Philippe Verdelot (1480/85-1530/32)	Quam pulchra es amica mea (?) Quam pulchra es et quam decora/Veni dilecte mi (Lupi?) Veni in ortum meum/Venit dilectus meus
53.	Benedictus Appenzeller (1480/88-1558 után)	Quam pulchra es amica mea Surge aquilo et veni auster/Soror mea veni in hortum meum
54.	Jacquet de Mantua (1483 k.-1559)	Audi dulcis amica mea/Veni plena gratie in mulieribus Descendi in hortum meum In lectulo meo per noctem Murus tuus dilecta nostra/Ego murus sum Nigra sum sed formosa O pulcherrima inter mulieres Quam pulchra es et quam decora Si ignoras o pulchra inter mulieres/Pulchrae sunt genae tuae Veni dilecte mi Veni electa mea Mass Quam pulchra es (Mouton motettájára)
55.	Nicolle des Celliers de Hesdin (†1538)	Veni in hortum meum/In lectulo meo
56.	Pierre Moulu (1484 k.-1550 k.)	Quam pulchra es (? Josquin?, Vinders?) Sicut malus inter ligna/Domine ante omne desiderium Vulnerasti cor meum/Et vox tua dulcis
57.	Johannes Prioris (1485 k.-1512)	Quam pulchra es
58.	Maistre Jhan	Ecce amica mea/Flores apparuerunt

	(1485 k.-1538)	
59.	Balthasar Resinarius (1485 k.-1544)	Surge, Aquilo, et veni , Auster
60.	Costanzo Festa (1485/90-1545)	Quam pulchra es et quam decora (I, 1521) Quam pulchra es et quam decora (II, 1543, 1549, 1569) Surge amica mea et veni/O pulcherrima mulierum Surge amica mea speciosa mea/O pulcherrima mulierum Vidi speciosam
61.	Ludwig Senfl (1486-1542/43)	Anima mea liquefacta est/Invenerunt me custodes/Filiae Ierusalem nuntiate Descendi in hortum nucum Tota pulchra es amica mea/Iam enim hiems transiit/Et vox turturis
62.	Loyset Piéton (†1545 k.)	Quae est ista
63.	Adrian Willaert (1490 k.-1562)	Nigra sum sed formosa (1530) Nigra sum sed formosa (1532) Tota pulchra es amica mea Missa Osculetur me
64.	Claudin de Sermisy (1490 k.-1562)	Quis est iste qui progreditur/Egredimini et videte filius Sion Tota pulchra es amica mea
65.	Henry VIII Tudor (1491-1547)	Quam pulchra es et quam decora/Veni dilecte mi (?)
66.	Benedictus Ducis (1492 k.-1544)	Quam pulchra es amica mea (?)
67.	François de Layolle (1492-1540 k.)	Nigra sum sed formosa
68.	Sixt Dietrich (1493 k.-1548)	Tota pulchra es amica mea (I) (1542) Tota pulchra es amica mea (II) (1542)
69.	Lupus Hellinck (1494 k.-1541)	Missa 'Surge propra amica'
70.	Leonhard Paminger (1495-1567)	Descendi in hortum meum Sicut lilium inter spinas
71.	Nicolas Gombert (1495 k.-1560 k.)	Anima mea liquefacta est/Filiae Jerusalem Descendi in hortum meum Ego flos campi (4 motetta: 1541, 1545, 1552, 1555, némelyik azonos lehet) O flos campi et lilium convallium/Quam pulchrae sunt mammae tuae O gloriosa Dei/Quae est ista quae ascendit Quae est ista quae processit Quam pulchra es amica mea Quam pulchra es et quam decora (1540, 1541, 1549) Tota pulchra es amica mea Veni dilecta mea/Diffusa est gratia in labiis (1539, 1552) Missa Quam pulchra es (Bauldeweyjn motettája alapján)
72.	Jean Conseil (1498/1501-1534)	Nigra sum sed formosa (1534) Nigra sum sed formosa / Ecce tu pulchra es (1539) Quo abiit dilectus inter lilia
73.	Michael-Charles Des Buissons (16. sz.)	Ego flos campi et lilium convallium Quae est ista
74.	Orazio Scaletta	Surge propra

	(16. sz.)	
75.	Nicholas de Wisme (16. sz.)	Quae est ista quae processit Surge propera amica mea
76.	Cristóbal de Morales (1500 k.-1553)	Ecce amica mea columba mea/Flores apparuerunt Missa "Vulnerasti cor meum"
77.	Clément Morel (vk. 1543-1552)	Tota pulchra es amica mea
78.	Joannes de Bacchius (†1557 előtt)	Ego flos campi et lilium
79.	Cornelius Canis (1500/10-1561)	Ego dormio et cor meum vigilat (C. non Papa?) Tota pulchra es amica mea
80.	Thomas Crecquillon (1500/15-1557)	Nigra sum sed formosa (6 motetta publikálva 1551, 1554, 1555, 1557, 1559-ben, némelyik azonos lehet) Nigra sum sed formosa (1576) (vihuela intavoláció) Quae est ista quae ascendit (1547, 1559) Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea (1554, 1558) Sicut lilium inter spinas/Gaudete filiae Ierusalem (1554, 1558) Veni in hortum meum
81.	Damião de Góis (1502-1574)	Surge propera amica mea/Ostende mihi faciem tuam
82.	Pieter Maessens (Petrus Massenus) (1505 k.-1562)	Surge propera amica mea Tota pulchra es
83.	Jacquet de Berchem (1505 k.-1567)	Descendi in hortum meum Murus tuus dilecta nostra/Ego murus sum et ubera mea Qualis est dilecta mea Missa „Quam pulchra es”
84.	Girolamo Scotto (1505 k.-1572)	Quam pulchra es et quam decora
85.	Johannes Lupi (1506 k.-1539)	Quam pulchra es amica mea/Veni dilecte mi (1538, 1540) Quam pulchra es et quam decora/Veni dilecte mi (1532, 1539, 1564) Surge propera amica mea/Surge formosa mea sponsa mea (1563) Surge propera amica mea/Surge formosa mea amica mea (1588) Vidi speciosam/Quae est ista quae processit (1538, 1539)
86.	Jacques Arcadelt (1507 k.-1568)	Filiae Ierusalem O pulcherrima mulierum
87.	Dominique Phinot (1510 k.-1556 k.)	Ecce tu pulcher es Osculetur me osculo oris sui (1538, 1540) Quae est ista Quam pulchri sunt gressus tui Surge propera amica mea/Veni de Libano sponsa mea Missa Quam pulchra es (Lupi motettája nyomán)
88.	Pierre de Manchicourt (1510 k.-1564)	Dilectus meus descendit in hortum/Revertere dilecte mi Osculetur me Quae est ista quae progreditur Quo abiit dilectus tuus/Qualis est dilectus tuus Tota pulchra es amica mea/Flores apparuerunt, in terra nostra

		Veniat dilectus meus/Qualis est dilectus tuus Missa „Ego flos campi” (Le Heurteur motettája alapján)
89.	Rogier Pathie (1510 k.-1564 után)	Sicut lilium inter spinas
90.	Petit Jean de Lattre (1510 k.-1569)	Qualis est dilecta mea
91.	Jacobus Clemens non Papa (1510/15-1555/56)	Adiuro vos filiae Ierusalem/Dilecte mi apprehendam te (1553) Adiuro vos filiae Ierusalem/Dilecte mi apprehendam te (1554) Ego dormio et cor meum vigilat Ego flos campi (1556, 1560, 1564, 1678) Ego flos campi/Sub umbra illius (1565, 1569) In lectulo meo Qualis est dilectus meus/Veni dilecte mi Tota pulchra es amica mea/Surge propera amica mea Veni electa mea veni formosa mea Veni electa mea Veni in hortum meum/Comedi favum cum melle meo Virgo prudentissima/Pulchra es amica mea Missa Quam pulchra es (Lupi motettája alapján)
92.	Claude Goudimel (1514 k.-1572)	Surge propera amica mea
93.	Cipriano de Rore (1515/16-1565)	Descendi in hortum meum
94.	Gioseffo Zarlino (1517-1590)	Osculetur me/Trahe me post te Nigra sum sed formosa/Filii matris meae Si ignoras/Pulchrae sunt genae tuae Ecce tu pulchra es Ego rosa Saron/Introduxit me Capite nobis In lectulo meo/Invenerunt me Adjuro vos filiae Jerusalem/En lectulum Salomonis Ferculum fecit sibi rex Salomon/Egredimini et videte Ego veni in hortum meum/Vox dilecti mei
95.	Matthias Hermann Werrecore (1520 k.-1574 után)	Surge propera amica mea/Vox turturis audita est
96.	Geert van Turnhout (1520 k.-1580)	Adiuro vos filiae Ierusalem In lectulo meo Nigra sum sed formosa Veni in hortum meum
97.	Stefano Betti (1520-1576 k.)	Surge propera amica mea
98.	Franziscus de Rivulo (vk. 1560-1566)	Tota pulchra es amica mea
99.	Michel Charles Dubuissons (vk. 1560-1573)	Quae est ista quae ascendit
100.	Paulus Bucaenus (vk. 1567-1584)	Tota pulchra es amica mea
101.	Valentin Rab (1522 k.-1596)	Surge propera amica mea
102.	Johann Friedrich Pictorius	Dilectus meus Surge propera amica mea

	(vk. 1593)	
103.	Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 k.-1594)	<p>Motectorum Quinque Vocibus Liber Quartus</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1 Osculetur me - 2 Trahe me post te - 3 Nigra sum sed formosa - 4 Vineam meam non custodivi - 5 Si ignoras te - 6 Pulchrae sunt genae tuae - 7 Fasciculus myrrhae - 8 Ecce tu pulcher es - 9 Tota pulchra es - 10 Vulnerasti cor meum - 11 Sicut lilium inter spinas - 12 Introduxit me rex - 13 Laeva eius sub capite meo - 14 Vox dilecti mei - 15 Surge propera amica mea - 16 Surge amica mea - 17 Dilectus meus mihi - 18 Surgam et circuibo civitatem - 19 Adiuro vos filiae Ierusalem - 20 Caput eius aurum optimum - 21 Dilectus meus descendit - 22 Pulchra es amica mea - 23 Quae est ista quae progreditur - 24 Descendi in hortum nucum - 25 Quam pulchri sunt gressus tui - 26 Duo ubera tua - 27 Quam pulchra es - 28 Guttur tuum sicut vinum - 29 Veni dilecte mi <p>Sicut lilium inter spinas Surge propera amica mea Missa "Nigra sum" Missa „Quam pulchra es” (Lupi motettája nyomán) Missa "Sicut lilium inter spinas"</p>
104.	Rodrigo de Ceballos (1525/30-1581)	Hortus conclusus
105.	Costanzo Porta (1528 k.-1601)	Dilectus meus Quae est ista
106.	Francisco Guerrero (1528-1599)	Dum esset rex Ego flos campi Quae est ista/Surge propera amica mea Quasi cedrus exaltata sum/Tota pulchra es Surge propera amica mea/Vox turturis audita est Tota pulchra es/Vulnerasti cor meum Trahe me post te virgo Maria Missa "Surge propera"
107.	Claude Le Jeune (1528/30-1600)	Adiuro vos filiae Ierusalem Nigra sum sed formosa
108.	Jacobus Vaet (1529 k.-1567)	Missa "Ego flos campi" (Clemens motettája alapján)
109.	Orlande de Lassus (1530/32-1594)	Anima mea liquefacta est Audi dulcis amica mea Osculetur me Quam pulchra es/Guttur tuum Sicut rosa inter spinas Surge propera amica mea Tota pulchra es

		Veni dilecte mi/Videamus si Veni in hortum meum Vulnerasti cor meum Missa "Osculetur me" Missa "Surge propera" Missa "Veni in hortum meum"
110.	Alexander Utendal (1530/40-1581)	Introduxit me rex Surge propera amica mea
111.	Pietro Vinci (1535 k.-1584)	Surge propera amica mea
112.	Annibale Stabile (1535 k.-1595)	Quam pulchrae sunt mammae tuae/Favus distillans labia tua
113.	Giuliano Cartari (1536/39-1613)	Ego flos campi et lilium Quae est ista quae processit Quam pulchri sunt gressus tui
114.	Annibale Zoilo (1537 k.-1592)	Nigra sum sed formosa
115.	Robert White (1538 k.-1574)	Tota pulchra es
116.	Christophorus Clavius (1538 k.-1612)	Ego flos campi Veniat dilectus meus
117.	Gregor Lange (1540 k.-1587)	Ego dormio et cor meum vigilat Surge propera amica mea Tota pulchra es amica mea Veni dilecte mi Veni in hortum meum
118.	Michael Tonsor (1540 k.-1607 k.)	Descendi in hortum meum
119.	Jean de Castro (1540/45-1600 k.)	Nigra sum sed formosa/Posuerunt me custodem in vineis Qui consolabatur me?/Veni in hortum meum Veni in hortum meum
120.	Jacob Meiland (1542-1577)	Gaudete filiae Ierusalem (orgona intavoláció) Veni dilecte mi
121.	Georg Prenner (†1590)	Anima mea liquefacta est/Invenerunt me custodes
122.	Georg Sulze (†1597)	Du bist aller Dinge schön meine Freundin
123.	Alfonso Ferrabosco (1543-1588)	Surge propera amica mea
124.	Andreas Pevernage (1543-1591)	Osculetur me
125.	Giovanni Maria Nanino (1543/44-1607)	Nigra sum sed formosa/Ecce tu pulchra es
126.	Arcangelo Crivelli (1546-1617)	Missa „Surge propera amica”
127.	Georges de la Hèle (1547-1586)	Missa Nigra sum (Crecquillon motettája alapján)
128.	Johann Friedrich Pictorius (vk. 1593)	Dilectus meus Surge propera amica mea
129.	Bartholomäus Stockmann (vk. 1587-1598)	Tota pulchra es amica mea Vulnerasti cor meum Veni dilecte mi
130.	Tomás Luis de Victoria (1548 k.-1611)	Nigra sum sed formosa Quam pulchri sunt gressus tui Trahe me post te curremus Vadam et circuibo civitatem/Qualis est dilectus tuus

		Vidi speciosam sicut columbam/Quae est ista quae processit Vidi speciosam/Quae est ista quae ascendit Missa "Quam pulchri sunt" Missa "Surge propera" (Palestrina motettája alapján) Missa "Trahe me post te" Missa "Vidi speciosam"
131.	François-Eustache du Caurroy (1549-1609)	Anima mea liquefacta est
132.	Tiburzio Massaino (1550 előtt-1608 után)	Anima mea liquefacta est Quae est ista Surge propera Vox dilecti mei
133.	Jacobus Gallus (1550-1591)	Adiuvo vos filiae Jerusalem (1591, SSATATBB) Adiuvo vos filiae Jerusalem (1591, SSATTBSAATBB) Ego flos campi (1591, SATBSATB) Ego flos campi (1591, SATB) Nigra sum sed formosa Quae est ista quae ascendit (1591, SSATTB) Quam pulchra es (1591, 8 sz. egyeneműkarra) Revertere Sulamitis (1591, SAATBB) Surge propera amica mea (1591, SATBSATB) Surge propera amica mea (1591, SATB) Tota pulchra es amica mea (1591, SSATB) Trahe me post te (1591, 5 sz. egyeneműkarra) Veni electa mea (1591, SSATTB) Vidi speciosam (1591, SAATBB)
134.	Orazio Vecchi (1550-1605)	Veni in hortum soror mea
135.	Vincenzo Bertolusi (1550 k.-1608)	Ego flos campi Osculetur me
136.	Pedro de Cristo (1550 k.-1618)	Quae est ista
137.	Orazio Nantermi (1550 k.-†17. sz. elején)	Vulnerasti cor meum
138.	Alessandro Orologio (1550 k.-1633?)	Tota pulchra es anima [sic!] mea
139.	Pietro Paolo Paciotto (1550 k.-1614)	Quam pulchri sunt gressus tui Surge propera amica mea
140.	Joannes Tollius (1550 k.-1603 után)	Adiuvo vos/Consurge Ego flos campi In odorem unguentorum Osculetur me Surge propera
141.	Orfeo Vecchi (1551 k.-1603)	En dilectus meus loquitur mihi
142.	Sebastián de Vivanco (1551 k.-1622)	Adiuvo vos filiae Hierusalem Egredimini filiae Hierusalem Sicut lilium inter spinas Surge propera amica mea Veni dilecte mi
143.	Leonhard Lechner (1553 k.-1606)	Das erst und ander Kapitel des Hohenliedes Salomonis: -Er küsse mich -Ich bin schwarz -Ich gleiche dich, meine Freundin -Siehe mein Freundin, du bist schön

		-Ich bin ein Blumen zu Saron -Fahet uns die Füchse
144.	Andrea Rota (1553 k.-1597)	In lectulo meo per noctem Quae est ista quae progreditur
145.	Christoph Praetorius (†1609)	Tota pulchra es amica mea
146.	Giacomo Moro (†1610 után)	Tota pulchra es amica mea
147.	Giovanni Gabrieli (1554/57-1612)	Quam pulchra es amica mea
148.	Pierre Bonhomme (1555 k.-1617)	Dilectus meus descendit In lectulo meo, per noctes quaesivi quem diligit
149.	Paolo Quagliati (1555 k.-1628)	Nigra sum sed formosa Vulnerasti cor meum
150.	Alonso Lobo (1555-1617)	Ego flos campi Quam pulchri sunt gressus tuae
151.	Johann Nucius (1556 k.-1620)	Descendi in hortum nucum Quam pulchrae sunt Quae est ista quae processit/Quae est ista quae ascendit Surge propera amica mea/Tota pulchra es
152.	Bartholomäus Gesius (1555/62-1613)	Mein Freund komme in seinen Garten Siehe meine Freundin Tota pulchra es amica mea Vulnerasti cor meum
153.	Giovanni Croce (1557 k.-1609)	Anima mea liquefacta est Veni in hortum meum
154.	Giovanni Bassano (1558-1617)	Diminúció Palestrina "Introduxit me rex" c. motettájára
155.	Pietro Pace (1559-1622)	Qualis est
156.	Jacob Reiner (1560 előtt-1606)	Surge aquilo Veni dilectus meus
157.	Blasius Ammon (1560 k.-1590)	Quae est ista quae ascendit
158.	Arnoldus Flandrus (†1607 után)	Quae est ista quae ascendit
159.	Giacomo Benincasa (†1613)	En dilectus meus loquitur Vulnerasti cor meum
160.	Giulio Belli (1560 k.-1620 után)	Tota pulchra es amica mea
161.	Lodovico Viadana (1560 k.-1627)	Dilectus meus loquitur mihi Indica mihi quem diligit O quam pulchra es
162.	Paolo Cavalieri (1560 k.-1613)	Surge propera amica mea
163.	Felice Anerio (1560 k.-1614)	Surge propera amica mea Vidi speciosam Vulnerasti cor meum
164.	Johann Steffens (1560 k.-1616)	Audi dulcis amica mea Dilectus meus descendit
165.	Friedrich Weißensee (1560 k.-1622)	Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalem/Sage du mir an Tota pulchra es amica mea
166.	Francesco Martini (1560 k.-1626)	Tota pulchra es
167.	Leone Leoni (1560 k.-1627)	Quae est ista quae ascendit Surge propera amica mea Tota pulchra es amica mea

		Veni dilecte mi
168.	Hieronymus Praetorius (1560-1629)	Dilectus meus mihi Ego flos campi Indica mihi (elveszett) O quam pulchra es Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea Surge propera amica mea Tota pulchra es amica mea Vulnerasti cor meum Stat op min Brud
169.	Giacomo Moro (da Viadana) (vk. 1581-1610)	Flores apparuerunt
170.	Georg Molitor (vk. 1586-1602)	Surge propera amica mea
171.	Peter Philips (1560/61-1628)	Ecce tu pulchra es Quae est ista quae ascendit Quae est ista quae processit (2sz.) (1616) Quae est ista quae processit (2sz.) (1628) Quae est ista quae processit (1sz.) Quae est ista quae processit (5sz.) Surge propera amica mea Tota pulchra es Veni dilecte mi Veni in hortum meum
172.	Francesco Usper (1560/61-1641)	Veni dilecte mi Vulnerasti cor meum
173.	Philipp Dulichius (1562-1631)	Dilectus meus loquitur mihi Ego dormio Quam pulchra es amica mea Quam pulchra es et quam decora Una est columba mea Steh auf, meine Freundin/Mein Freund ist mein
174.	Juan Esquivel de Barahona (1563 k.-1612 után)	Surge propera
175.	Gregor Aichinger (1564/5-1628)	Quo abiit dilectus tuus In lectulo meo/Viderunt eum
176.	Simone Molinaro (1565 k.-1615)	Missa „Nigra sum sed formosa”
177.	Francesco Milleville (1565 k.-1639 után)	O quam pulchra es
178.	Pedro Rimonte (1565-1627)	Missa "Tota pulchra es"
179.	Giovanni Francesco Anerio (1567 k.-1630)	Nigra sum sed formosa Osculetur me Pone me ut signaculum Pulchra es amica mea Quam pulchri sunt gressus tui Sicut lilium inter spinas Vidi speciosam
180.	Nicolas Formé (1567-1638)	Ecce pulchra es amica mea/Oculi tui columbarum
181.	Johannes Christoph Demantius (1567-1643)	Du bist aller Ding schöne Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalem/Wo ist denn dein Freund hingegangen Mein Freund komm in meinen Garten/Ich schlafe
182.	Claudio Monteverdi (1567-1643)	Ego dormio Ego flos campi

		Pulchrae sunt genae tuae Quam pulchra es amica mea Quam pulchra es Surge propera amica mea Veni in hortum meum Vespro della Beata Vergine: -3. Nigra sum sed formosa -5. Pulchra es amica mea
183.	Andreas Reinhard (†1614 előtt)	Osculetur me
184.	Giovanni Paolo Nodari (†1620 után)	Dilectus meus loquitur
185.	Sebastian Fleischmann (†1626)	Sicut lilium inter spinas
186.	Vincenzo Pellegrini (†1630)	Quae est ista Tota pulchra es amica mea Missa „Quam pulchri sunt”
187.	Bartolomeo Barbarino (†1640 után)	Audi dulcis amica mea
188.	Adriano Banchieri (1568-1634)	Anima mea liquefacta est Dilectus meus Duo ubera sicut duo hinnuli Ego dormio En dilectus meus loquitur (töredék) In hortum meum In lectulo meo Pulchra es et decora O quam pulchra est Osculetur me Veni in hortum Vidi speciosam Vox dilecti mei
189.	Ottavio Vernizzi (1569-1649)	Quaesivi quam diligit anima mea
190.	Asprilio Pacelli (1570-1623)	Vulnerasti cor meum
191.	Cesario Gussago (1570 k.-1612 után)	Anima mea liquefacta est Quae est ista Quae est ista quae ascendit Vidi speciosam
192.	Melchior Vulpus (1570 k.-1615)	Veni dilecte mi
193.	Caterina Assandra (1570 k.-1618 után)	Ego flos campi
194.	Nikolaus Zangius (1570 k.-1618 k.)	Ego flos campi Fons hortorum Hortus conclusus Tota pulchra es Ich bin schwarz aber gar lieblich
195.	Giovanni Paolo Cima (1570 k.-1630)	Adiuvo vos filiae Hierusalem Quae est ista Quam pulchra es Quam pulchrae sunt Surge propera Vidi speciosam Vulnerasti cor meum
196.	Christian Ehrbach (1570 k.-1635)	Quae est ista
197.	Albinus Fabritius (1570 k.-1635)	Vulnerasti cor meum

198.	Ignatio Donati (1570 k.-1638)	Ego dormio Surge amica mea
199.	Raffaella Aleotti (1570 k.-1646 után)	Ego flos campi Surge propera amica mea Vidi speciosam
200.	Michael Praetorius (1571-1621)	Nigra sum sed formosa
201.	Giovanni Damasceni Uffererii (vk. 17. sz. eleje)	Anima mea liquefacta est Tota pulchra es amica mea Vulnerasti cor meum
202.	Giacomo Finetti (vk. 1605-31)	Quam pulchra es Tota pulchra es Vox dilecti mei
203.	Serafino Patta (vk. 1606-19)	Anima mea liquefacta est
204.	Andrea Cima (vk. 1606-1627)	Quam pulchrae sunt Vadam et circuibo
205.	Francesco Costanzo da Cosena (vk. 1621 k.)	Anima mea liquefacta est
206.	Spirito Anaguino (vk. 1617-1627)	Ego dormio Tota pulchra es amica mea Veni dilecte mi
207.	Giovanni Nicolò Mezzogori (†1622 után)	Adjuro vos filiae Jerusalem Quam pulchrae sunt mamme tuae
208.	Giovanni Domenico Rognoni Taeggio (†1624 előtt)	Tota pulchra es
209.	Gabriel Usper (vk. 1609-32)	Anima mea liquefa est Ego dormio
210.	Francesco Maria Marini (†1637)	Anima mea liquefacta est Sicut lilium inter spinas
211.	Paolo Cornetti (vk. 1638)	Quam pulchra es
212.	Filipe de Magalhães (1571 k.-1652)	Missa "Dilectus meus"
213.	Thomas Tomkins (1572-1656)	It Is My Well Beloved's Voice My Beloved Spake
214.	Andrzej Hakenberger (1574 k.-1627)	Nigra sum Surge propera Veni dilecte mi Veni in hortum meum Vidi speciosam Vulnerasti cor meum
215.	Alessandro Capece (1575 k.-1640 k.)	Ecce tu pulchra es Osculetur me Quam pulchra es et quam decora Tota pulchra es amica mea
216.	Johann Groh (1575 k.-1627)	Siehe, meine Freundin
217.	Giovanni Paolo Caprioli (†1627)	In lectulo per noctes Vulnerasti cor meum
218.	Giovanni Priuli (1575 k.-1626)	Ecce tu pulchra es amica mea Tota pulchra es
219.	Estêvão de Brito (1575 k.-1641)	Ego dilecto meo Osculetur me
220.	Romano Micheli (1575 k.-1659 után)	Quam pulchra es

221.	Duca d'Altemps (16/17. sz.)	Tota pulchra es amica mea
222.	Agostino Soderini (16/17. sz.)	En dilectus meus
223.	Antonio Burlini (1577-1623)	Quae est ista Tota pulchra es
224.	Vincenzo De Grandis (1577-1646)	O quam pulchra es
225.	Gabriello Puliti (1575/80-1642/3)	Anima mea liquefacta est (I) Anima mea liquefacta est (II) Descendi in ortum meum Dilectus meus Ego dormio Ego flos campi O quam tu pulchra es Osculetur me Pulchra es amica mea
226.	Agostino Agazzari (1579/81-1641/42)	O quam pulchra est Pulchra es amica mea
227.	Melchior Franck (1579 k.-1639)	Geistliche Gesäng und Melodeyen, deren der mehrer theil auß dem Hohenlied Salomonis: -Steh auf, meine Freundin -Ich schlafe, aber mein Herz -Was ist dein Freund für andern Freunden -Siehe, meine Freundin -Meine Schwester, liebe Braut -Komm, mein Freund -Mein Freund komme -Wo ist denn dein Freund hingegangen -Setze mich wie ein Siegel -Ich bin schwarz, aber gar lieblich -Ich sucht des Nachts in meinem Bette -Fahet uns die Füchse -Da ging meine Seele heraus -Er küsse mich -Sage du mir an -Wie schön und lieblich -O daß ich dich, mein Bruder -Du bist aller Dinge schön -Ich beschwöre euch, ihr Töchter
228.	Richard Dering (1580 k.-1630)	Adiuro vos Ecce dilectus meus Ego dormio In lectulo meo Indica mihi Quae est ista quae ascendit Qualis est dilectus tuus Quam pulchra es Surge amica mea Vidi speciosam Vulnerasti cor meum
229.	Vincenzo Ugolini (1580 k.-1638)	Adjuro vos filiae Jerusalem Quae est ista quae processit Surge propera amica mea Missa "Quae est ista quae processit"
230.	Reichardus Mangon (1580 k.-?)	Das Hohe Lied Salomonis - Er küsste mich - Zeuch mich dir an - Ich bin schwarz aber gar lieblich - Sage mir an du der meine Seele liebet

		<ul style="list-style-type: none"> - Erkennst du dich nicht - Ich gleiche dich meine Freundin - Er führet mich - Ich beschwöre euch - Da ist die Stimm' meines Freundes - Mein Freund antwortet - Der Feigenbaum hat Knoten gewonnen - Fanget uns die Füchse - Bis der Tag kühle werde
231.	Giovanni Girolamo Kapsberger (1580 k.-1651)	<p>Anima mea liquefacta est Ego dormio Nigra sum sed formosa Quam pulchrae es</p>
232.	Johann Stobaeus 1580-1646)	<p>Stehe auf, mein Freundin Tota pulchra es</p>
233.	Gregorio Allegri (1582-1652)	<p>Dilectus meus Ego dilecto meo Egredimini et videte In odorem unguentorum tuorum Nigra sum sed formosa Quae est ista quae ascendit Quae est ista quae progreditur Quam pulchra es Surge, amica mea Tota pulchra es Missa „In lectulo meo”</p>
234.	Johannes Schultz (1582-1653)	Vulnerasti cor meum
235.	Giovanni Valentini (1582/83-1649)	Vulnerasti cor meum
236.	Orlando Gibbons (1583-1625)	Arise, Thou North Wind
237.	Antonio Cifra (1584-1629)	<p>Anima mea alique facta est Anima mea liquefacta est Introduxit me rex Laeva ejus O quam pulchra est Pulchra es amica mea Pulchrae sunt genae tuae Quae est ista quae progreditur Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea Si ignoras te o pulchra Surge propera amica mea Veni dilecte mi</p>
238.	Daniel Friderici (1584-1638)	Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea
239.	Biagio Tomasi (1585 k.-1640)	<p>Tota pulchra es amica mea Trahe me post te curremus</p>
240.	Nicolò Corradini (†1646)	<p>Adiuvo vos filiae Hierusalem Ego flos campi Si ignoras te</p>
241.	Heinrich Schütz (1585-1672)	<p>Adiuvo vos filiae Ierusalem Anima mea liquefacta est Ego dormio Ich beschwöre euch, Ihr Töchter zu Jerusalem In lectulo per noctes Invenerunt me custodes Lässt Salomon sein Bette nicht umg. Liebster, sagt in süßem Schmerzen</p>

		Nachdem ich lag in meinem öden Bette O quam tu pulchra es Stehe auf, meine Freundin Surgam et circuibo civitatem Veni de Libano Veni dilecte mi Vulnerasti cor meum
242.	Samuel Rüling (1586 k.-1626)	Mein Freund komme in seinen Garten Stehe auf meine Freundin
243.	Alessandro Grandi (1586-1630)	Anima mea liquefacta est Ego flos campi En dilectus meus loquitur In lectulo meo Nigra sum sed formosa O quam tu pulchra es (1610) O quam tu pulchra es (1625) Osculetur me Quae est ista quae ascendit Quam pulchra es et quam decora Quam pulchra es speciosa mea Surge propera amica mea Tota pulchra es amica mea (I) (1621, S, bc) Tota pulchra es amica mea (II) (1621, S, 2 vl, bc) Veni dilectus meus Vulnerasti cor meum
244.	Johann Hermann Schein (1586-1630)	Anima mea liquefacta est Mein Freund komme in seinen Garten Wo ist dein Freund hingegangen
245.	Jacob Praetorius (1586-1651)	Indica mihi Quam pulchra es Surge propera Surge propera Veni in hortum meum Vidi speciosam
246.	Lucio Barbieri (1586-1659)	Veni de Libano Veni dilecta mea
247.	Guillaume Bouzignac (1587 k.-1642 után)	Dilectus meus mi Ego flos campi Fasciculus myrrhae Fuge dilecte mi Osculetur me Quae est ista quae ascendit Quaeram quem diligit anima mea Surgam et circuibo civitatem Surge, amica mea Surge aquilo veni auster Tota pulchra es amica mea Vulnerasti cor meum
248.	Ivan Lukačič (1587-1648)	In lectulo meo Osculetur me Quam pulchra es Trahe me post te
249.	Domenico Campisi (1588-1641)	Dilectus meus
250.	Lorenzo Ratti (1589/90-1630)	Nigra sum sed formosa Osculetur me Trahe me post te curremus Veniens a Libano
251.	Cornelius Burgh (1590 k.-1639 k.)	Dum esset rex Ecce tu pulchra es

		Ego flos campi Hortus Marianus Osculetur me Nigra sum Quae est ista Quae habitas in hortis Surge propera amica mea Veniat dilectus meus Vox dilecti mei
252.	Anton Colander (1590-1621)	Anima mea liquefacta est Duo ubera tua Wo ist denn dein Freund hingegangen
253.	Lucrezia Orsina Vizzana (1590-1662)	Sonet vox tua
254.	Johann Schop (1590 k.-1667)	24 Songs in Ph. V. Zesen's „Salomons Hohes Lied” 1. Küsse mich, Liebster, mit küssendem Munde 2. Freundin, wie schöne, wie lieblich bist du 3. Wie Lilien und Rosen zu Saron aufgehen 4. Man pfleget den Apfelbaum höher zu halten 5. Euch Töchter Jerusalems will ich beschwören 6. Mein Liebster ist mein 7. Ich suchte des Nachts im Bette mein Leben 8. Um Salomons Bette stehn sechzig gerüstet 9. Mein Liebster komme, die Früchte zu kosten 10. Eröffnet die Türen und Riegel, ich komme 11. Ach Liebster, ich liege schon nackend danieder 12. Was willst du, schönsten Licht unter den Frauen 13. Mein Liebster ist eben auswandeln gegangen 14. Mich hab ich dem Liebsten zu eigen gegeben 15. Wer strahlet zu herzlich? Wer ist es doch nur? 16. Ein Mauerwerk bin ich, ein zierlichs Gebäu 17. Mein Weinberg ist lieblich und stehet vor mir 18. Dir, Salomo, sollen sie tausend entrichten 19. Sonne, die täglich im Garten aufgehet 20. Fleuch, mein Geliebter, und gleiche den Rehen 21. Schönster, ach komm, ich habe verlassen 22. Wohl, meine Geliebte, deine Gedanken 23. Soll ich dir folgen, soll ich nachgehen 24. Komm, Schöne, komm herein
255.	Juan Gutiérrez de Padilla (1590 k.-1664)	Missa "Ego flos campi"
256.	Julius Ernst Rautenstein (1590 után-1654 k.)	Ich sucht' des Nachts in meinem Bette
257.	Isaac Posch (1591 k.-1622/23)	Adiuvo vos Anima mea liquefacta est Duo ubera tua Ego dormio O quam pulchra es Surge propera amica mea Vulnerasti cor meum
258.	Johann Benn (1591 k.-1660 k.)	Vulnerasti cor meum

259.	Matthias Ebio (1591-1676)	Steh auf meine Freundin
260.	Andreas Rauch (1592-1656)	Dilectus meus Du hast mir das Hertz genommen Ego dormio, et cor meum Ich suchts des Nachts in meinem Bethe Setze mich wie ein Siegel Tota pulchra es
261.	Domenico Mazzocchi (1592-1665)	Dialogo della Cantica
262.	Heinrich Grimm (1592/93-1637)	Du bist aller Ding schöne Ich bechwöre euch Mein Freund ist mein und ich bin sein Meine Schwester liebe Braut Siehe meine Freundin du bist schöne Tota pulchra es amica mea Missa super Dilectus meus
263.	Johann Dilliger (1593-1647)	Ich suchte des Nachts
264.	Tarquinio Merula (1594/5-1665)	Nigra sum sed formosa
265.	Eusebius Bohemus (1595-1633)	Vulnerasti cor meum
266.	Antonio Ferraro (1595 k.-1629 k.)	Aperi mihi Nigra sum Quae est ista Quam pulchra es Quam pulchrae sunt Vulnerasti cor meum
267.	Matthias Spiegler (1595 k.-1631 után)	O quam tu pulcher es
268.	Alvise Grani (†1633)	Quam pulchra es
269.	Giovanni Battista Rocchigiani (†1634 után)	Quae est ista quae progreditur
270.	Urban Loth (†1637)	Adjuro vos filiae Jerusalem Veniat dilectus meus
271.	Giovanni Rovetta (1595/7-1668)	Anima mea liquefacta est Quam pulchra es amica mea Surge propera amica mea
272.	Giovanni Battista Cima (1596-1675)	Tota pulchra es amica mea
273.	Vinko Jelić (1596-1636 k.)	Quae est ista
274.	Johannes Crüger (1598-1662)	Achtstimmig Hochzeitsgesang aus dem IV. Capitel dess hohen Liedes Salomonis zu Ehren
275.	Thomas Selle (1599-1663)	Ich bin schwarz In lectulo meo Quam pulchra es Siehe meine Freundin du bist schöne Stehe auf meine Freundin Veni in hortum meum Vulnerasti cor meum
276.	Giovanni Banci (17. sz.)	Ego flos campi
277.	Federico Coda (17. sz.)	Fasciculus myrrhae
278.	Tobias Conrad	Ich bin schwarz

	(17. sz.)	
279.	William Cranford (17. sz.)	My beloved spake
280.	Adelarius Erichius (17. sz.)	Vulnerasti cor meum
281.	Johannes Aristoteles Norbanus (17. sz.9	Quam pulchri sunt gressus tui
282.	Serafino Patta (17. sz.)	Vulnerasti cor meum
283.	Kaspar Speiser (17. sz.)	Veni in hortum meum
284.	Alba Tressina (17. sz.)	Anima mea liquefacta est O quam tu pulcher Vulnerasti cor meum
285.	Giuseppe Giamberti (1600 k.-1662/4)	Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea
286.	Étienne Moulinié (1600 k.-1669 után)	Dum esset rex Ego flos campi Fulcite me floribus Nigra sum sed formosa Veni sponsa mea
287.	Giovanni Felice Sances (1600 k.-1679)	Tota pulchra es amica mea Vulnerasti cor meum
288.	Florido de Silvestri (1600 k.-1672)	Surge propera amica mea
289.	Athanasius Kircher (1601-1680)	In lectulo
290.	Orazio Tarditi (1602-1677)	Descende dilecte mi
291.	Caspar Kittel (1603-1639)	Mein Lieb, wie schöne bist doch du Nun o Schönste komm gegangen Wie schöne Füß und auch wie schöne Schuh
292.	Stephan Otto (1603-1656)	Ich suchte des Nachts in meinem Bette Siehe meine Freundin du bist schön
293.	Ambrosius Reiner (1604-1672)	Tota pulchra es amica mea
294.	Bonifatio Gratiani (1604/5-1664)	O quam pulcher quam formosus divus Quam pulchra es et quam decora, carissima
295.	Johann Vierdanck (1605 k.-1646)	Ich beschwöre euch Ich suchte des Nachts Mein Freund ist mein Mein Freund komme Steh auf, meine Freundin
296.	Orazio Benevoli (1605-1672)	Missa „In lectulo meo”
297.	Giacomo Carissimi (1605-1674)	Nigra sum sed formosa O quam pulchra es amica mea O quam pulchra et casta es Quo abiit dilectus meus Veni dilecta mea
298.	Urbán de Vargas (1606-1656)	Quae est ista quae ascendit
299.	Christoph Schultze (1606-1683)	Ich schlafe aber mein Herze wachet
300.	Gasparo Casati (1610 k.-1641)	Lilia convallium Quam pulchra es Tota pulchra es amica mea
301.	Samuel Seidel	Stehe auf meine Freundin

	(1610 k.-1665)	
302.	Henri Du Mont (1610 k.-1684)	Adjuro vos filiae Jerusalem In lectulo meo per noctes (1652) In lectulo meo per noctes (1668) In lectulo meo per noctes (1681) Quae est ista quae ascendit Quam pulchra es amica mea Tota pulchra es Maria Vulnerasti cor meum
303.	George Jeffreys (1610 k.-1685)	Ecce dilectus meus
304.	Andreas Hammerschmidt (1611/12-1675)	Anima mea liquefacta est Siehe meine Freundin, du bist schöne
305.	Vincenzo Tozzi (1612 k.-1679)	In lectulo meo (SATB, bc) In lectulo meo (SAT, bc) Vidi speciosam
306.	Giovanni Antonio Rigatti (1613 k.-1648)	Audi dulcis amica mea Surge columba mea Tota pulchra es amica mea
307.	Jan van Geertsom (17. sz. közepe)	Ego flos campi
308.	Friedrich Helwig (17. sz.)	Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea Surge propera amica mea Vulnerasti cor meum
309.	Jo Thamer (17. sz.)	My Beloved Spake
310.	Elias Nathusius (†1676)	Meine Schwester liebe Braut du bist ein verschlossener Garten
311.	Jean Cathala (vk. 1646-83)	Missa „Nigra sum sed formosa”
312.	Natale Monferrato (1615 k.-1685)	O quam pulchra es
313.	Henry Cooke (1615 k.-1672)	Adjuro vos filiae Jerusalem
314.	Nicolò Stamegna (1615 k.-1685)	Osculetur me
315.	Johann Erasmus Kindermann (1616-1655)	Concentus Salomonis, das ist Geistliche Concerten auss dem Hohen Lied dess hebraischen Königes Salomonis
316.	Maurizio Cazzati (1616-1678)	In lectulo meo
317.	Kaspar Förster (1616-1673)	Vulnerasti cor meum
318.	Berthold Hipp (1620 k.-1685 k.)	Anima mea liquefacta est
319.	Giuseppe Ziretti (vk. 1650)	Dum esset rex In odorem unguentorum tourum Jam hiems transiit Laeva ejus Nigra sum sed formosa Pulchra es et decora
320.	Giacomo Medico (vk. 1665)	Adjuro vos Fasciculus myrrhae Quis mihi det
321.	Domenico Zazzera (vk. 1683)	Laeva ejus
322.	Johann Rosenmüller	Stehe auf meine Freundin

	(1619-1684)	Vox dilecti mei
323.	Isabella Leonarda (1620-1704)	Sicut turtur
324.	Matthew Locke (1621 k.-1677)	Vox dilecti mei
325.	Marco Giuseppe Peranda (1625 k.-1675)	Fasciculus myrrhae
326.	Johann Melchior Gletle (1626-1683)	Tota pulchra es
327.	Wolfgang Carl Briegel (1626-1712)	Stehe auf meine Freundin
328.	Molitor Fidel (1627-1685)	Tota pulchra es amica mea
329.	Samuel Friedrich Capricornus (1628-1665)	Ich bin eine Blume zu Saron Ich bin schwarz, aber gar lieblich
330.	Constantin Christian Dedekind (1628-1715)	Süßer Mandel-Kärnen aus Hohelied Salomonis
331.	Bartłomiej Pękiel (†1670 k.)	Quae est ista
332.	Silvestro Durante (†1671 után)	Quae est ista quae progreditur
333.	Domenico Dal Pane (1630 k.-1694)	Quae est ista
334.	Johann Ernst Spahn (†1699)	Ich beschwöre euch ihr Töchter Jerusalem
335.	Guillaume-Gabriel Nivers (1632 k.-1714)	O quam decora Quam pulchra es amica mea Surge propera Una est columba mea Veni de Libano Veni in hortum
336.	Sebastian Knüpfer (1633-1676)	Die Turteltaube lässt sich hören
337.	Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684)	Tota pulchra es amica mea
338.	Giovanni Paolo Colonna (1637-1695)	Pulchra es amica mea
339.	Dietrich Buxtehude (1637 k.-1707)	Ich bin eine Blume zu Saron Ich suchte des Nachts Liebster, meine Seele saget Membra Jesu nostri - 4. Surge amica mea - 6. Vulnerasti cor meum
340.	Johann Friedrich Roscius (1638-1692)	Anima mea liquefacta est Stehe auf meine Freundin
341.	Juan García de Salazar (1639-1710)	Quae est ista quae ascendit Vidi speciosam
342.	Johann Christoph Bach (1642-1703)	Meine Freundin, du bist schön
343.	Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)	In odorem unguentorum Pulchra es et decora Quae est ista quae ascendit de deserto Quam pulchra es

		Quatuor anni tempestatis - Ver (Surge propera amica mea) - Aestas (Nolite me considerare) - Autumnus (Osculetur me osculo oris sui) - Hyems (Surge aquilo et veni auster)
344.	Christian Ritter (1645 után-1717 után)	Ich beschwöre euch ihr Töchter
345.	John Blow (1648/9-1708)	In lectulo meo
346.	Antonio Teodoro Ortells (1650 k.-1706)	Tota pulchra es
347.	Christian Geist (1650 k.-1711)	Adiuro vos, filiae Jerusalem Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea
348.	Johann Krieger (1651-1735)	Sulamith, auf, auf zum Waffnen
349.	Maria Xaveria Perucona (1652-1709 után)	Propera veni dilecte mi
350.	Johann Philipp Förtsch (1652-1732)	Sage mir an du den meine Seele liebet
351.	Leonhard Sailer (1656-1696 után)	Siehe meine freundin du bist schön
352.	Giovanni Battista Bassani (1657 k.-1716)	Pulchra es amica mea
353.	Henry Purcell (1659-1695)	My Beloved Spake
354.	Theodor Schwartzkopff (1659-1732)	Siehe meine Freundin du bist schön
355.	Alessandro Scarlatti (1660-1725)	Quae est ista quae procedit
356.	André Campra (1660-1744)	Tota pulchra es amica mea
357.	Georg Böhm (1661-1733)	Mein Freund ist mein und ich bin sein
358.	Jean-Baptiste de Bousset (1662-1725)	Quae est ista
359.	Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712)	Stehe auf meine Freundin
360.	Franz Anton Hugl (†1744)	Quae est ista quae progreditur
361.	Francesc Valls (1665 k.-1747)	Fulcite me floribus Veni electa mea
362.	Johann Heinrich Buttstett (1666-1727)	Mein Freund ist mein und ich bin sein (kantáta) - Mein Freund ist mein und ich bin sein - Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz
363.	Antonio Biffi (1666/7-1733)	Ecce tu pulchra es
364.	Pompeo Cannicciari (1670-1744)	Dum esset rex, in accubito suo (in a) Dum esset rex, in accubito suo (in C) Dum esset rex, in accubito suo (in e) Dum esset rex, in accubito suo (in G) In odorem unguentorum tuorum (in a) In odorem unguentorum tuorum (in C) In odorem unguentorum tuorum (in d) Jam hiem transiit (in a) Jam hiems transiit (in C) Jam hiems transiit (in G)

		Laeva ejus, sub capite meo (in a) Laeva ejus, sub capite meo (in C) Laeva ejus, sub capite meo (in h) Nigra sum sed formosa (in a) Nigra sum sed formosa (in B) Nigra sum sed formosa (in C) Nigra sum sed formosa (in D) Nigra sum sed formosa (in G) Pulchra es et decora
365.	Michel de La Barre (1675 k.-1743 k.)	Quae est ista quae processit
366.	Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749)	Tota pulchra es amica mea
367.	Girolamo Chiti (1679-1759)	Dum esset rex, in accubito suo (in C) Dum esset rex, in accubito suo (in D) Dum esset rex, in accubito suo (in G) Dum esset rex, in accubito suo (in h) In lectulo meo In odorem unguentorum tuorum (1726) In odorem unguentorum tuorum (1728) In odorem unguentorum tuorum (1753) In odorem unguentorum tuorum (in a) In odorem unguentorum tuorum (in B) In odorem unguentorum tuorum (in C, 1718) In odorem unguentorum tuorum (in C, 1740) In odorem unguentorum tuorum (in d) In odorem unguentorum tuorum (in D) In odorem unguentorum tuorum (in E) In odorem unguentorum tuorum (in G, 1718) In odorem unguentorum tuorum (in G, 1739) In odorem unguentorum tuorum (in hypofrig) Jam hiems transiit (in B) Jam hiems transiit (in C) Jam hiems transiit (in D) Jam hiems transiit (in h) Laeva ejus (in D) Laeva ejus (in h) Nigra sum sed formosa (in B) Nigra sum sed formosa (in Esz) Quae est ista
368.	J. C. Sauerbrey (1680 k.-1725 után)	Steh doch auf o Freundin meine Zier
369.	Guillaume Bart (17/18. sz.)	Dilectus meus
370.	Girolamo Galavotti (17/18. sz.)	Dum esset rex Laeva ejus
371.	Johann Rautenberg (17/18. sz.)	Du bist aller Ding schöne
372.	Franz Rumpelnig (17/18. sz.)	Quae est ista quae
373.	David Heinrich Garthoff (†1741)	Mein Freund komme in seinen Garten
374.	Georg Philipp Telemann (1681-1767)	Des Königs Tochter (Mein Freund ist mein) Ich suchte des Nachtes in meinem Bette Sage mir an du den meine Seele Stehe auf, Nordwind und komme, Südwind (1722) Stehe auf, Nordwind und komme, Südwind (1729)

		Was ist dein Freund vor andern Freunden
375.	Johann Valentin Rathgeber (1682-1750)	O quam pulchra est Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea
376.	Meinrad Spiess (1683-1761)	Quae est ista
377.	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Ich geh und suche mit Verlangen (BWV 49) - 2. Ich geh und suche mit Verlangen - 3. Mein Mahl ist zubereit' Wachet auf, ruft uns die Stimme (BWV 140) - 6. Mein Freund ist mein Erschallet, ihr Lieder (BWV 172) - 5. Komm, lass mich nicht länger warten Máté-passió (BWV 244) - 30. Ach! nun ist mein Jesus hin!/Wo ist denn dein Freund hingegangen
378.	Johann Friedrich Fasch (1688-1758)	Sage mir an, du, den meine Seele liebet (Kantáta)
379.	Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749)	Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen Mein Freund ist mein und er hält sich auch zu mir Mein Freund ist mir ein Püschel Myrrhen Stehe auf Nordwind und komm Südwind und wehe Wie schön und lieblich bist du du Liebe Wo hat sich dein Freund hin gewandt
380.	Benedict Deuring (1691-1768)	Nigra sum sed formosa Quam pulchra es (?)
381.	Antonin Reichenauer (1694 k.-1730)	Vulnerasti cor meum
382.	Joseph Joachim Benedict Münster (1694-1751 után)	Canticum Canticorum seu VIII litaniae [...] cum IX antiphonies[...]
383.	Petit (†1754 után)	Surgam et circuibo civitatem
384.	Giovanni Giorgi (†1762)	Dum esset rex (in D) In odorem (in A) In odorem (in G) Jam hiems transiit (in D) Laeva ejus (in B) Nigra sum sed formosa (in A) Quae est ista quae ascendit
385.	João Rodrigues Esteves (1700 k.-1751 után)	Quam pulchri sunt
386.	Johann Ernst Eberlin (1702-1762)	Quae est ista (in C) Quae est ista (in G)
387.	Johann Baptist Wolgemuth (1703-1780)	Quae est ista quae ascendit
388.	Gallus Zeiler (1705-1755)	Pulchra es et decora, filia Jerusalem
389.	Ignacio Jerusalem (1707-1769)	Quae est ista quae ascendit Quae est ista quae processit Tota pulchra es
390.	Franz Xaver Richter (1709-1789)	Quae est ista quae progreditur
391.	Vigilius Blasius Faitelli (1710-1768)	Dignare me - Quae est ista quae
392.	Davide Perez (1711-1778)	Quae est ista quae ascendit Tota pulchra es amica mea

393.	Wolfgang Iten (1712-1769)	Dilectus meus, mihi et ego illi Fasciculus myrrhae Fulcite me floribus Quam pulchra et decora
394.	Jan Zach (1713-1773)	Quae est ista quae ascendit Quae est ista quae processit
395.	Johann Wendelin Glaser (1713-1783)	So seid nun wacker allezeit und betet (kantáta) - Wachet auf ruft uns die Stimme - Stehe auf meine Freundin meine Schöne
396.	Karl Anton von Gerstner (1713-1797)	Quae est ista quae ascendit Quae est ista quae processit
397.	Gregor Rösler (1714-1775)	O quam pulchra est Quae est ista Una est columba mea
398.	Gottfried August Homilius (1714-1785)	Ich beschwöre euch ihr Töchter Jerusalem
399.	Johann Anton Kobrich (1714-1791)	Quae est ista quae processit sicut sol
400.	Johann Friedrich Hempel (1716-?)	Wie soll ich dem Herrn vergelten (kantáta) - Er küsse mich
401.	J. M. Cabau (18. sz.)	Tota pulchra es amica mea
402.	Johann Gerl (18. sz.)	Ecce virgo concipiet - Quae est ista quae processit
403.	Giuseppe de Porcaris (18. sz.)	Quae est ista quae processit
404.	Giovanni Antonio Rossetti (18. sz.)	Quae est ista
405.	Aloysio Vorster (18. sz.)	Veniat dilectus meus
406.	Vincenzo Ciampi (1719 k.-1762)	Veni in hortum meum
407.	Meyer von Schauensee, Franz Joseph Leonti (1720-1789)	Tota pulchra es amica mea
408.	François-Joseph Krafft (1721-1795)	Amore langueo, ab quo dilectus meus abiit
409.	Johann Andreas Joseph Giulini (1723-1772)	Tota pulchra es amica mea
410.	Karel Loos (1724 k.-1772)	Tota pulchra es amica mea
411.	Johannes Lohelius (1724-1788)	Surge propera amica mea
412.	Jiří Ignác Linka (1725-1791)	Tota pulchra es amica mea
413.	Henri-Alois Barth (1727-1791)	Quae est ista quae ascendit Unguentorum tuorum
414.	Pasquale Anfossi (1727-1797)	Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea
415.	Anton Bachschmid (1728-1797)	Tota pulchra es amica mea
416.	Chrysogonus Zech (1728-1803)	Dilectus meus candidus, et rubicundus Quae est ista quae ascendit Quae est ista quae progreditur

		Tota pulchra es amica mea Una est columba mea
417.	Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804)	Quae est ista quae progreditur (?)
418.	Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777)	Quae est ista quae progreditur
419.	Franz Joseph Posselt (1729 k.-1801)	Quae est ista quae processit
420.	Ernestus Weinrauch (1730-1793)	Quam pulchra es amica mea et quam decora formosa mea Tota pulchra es amica mea
421.	Madlseder Nonnosus (1730-1797)	Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea Tota pulchra es amica mea
422.	Damasus Brosmann (1731-1798)	Tota pulchra es amica mea
423.	Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795)	Wachet auf, ruft uns die Stimme
424.	František Xaver Brixi (1732-1771)	Quae est ista (in C) Quae est ista (in D) Quae est ista quae progreditur Tota pulchra es, amica mea
425.	Johann Christian Bach (1735-1782)	In lectulo meo
426.	Johannes Herbst (1735-1812)	Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz
427.	Michael Haydn (1737-1806)	Quae est ista quae progreditur Tota pulchra es amica mea
428.	Joseph Keinz (1738-1810)	Quae est ista quae processit (in F) Quae est ista quae processit (in G)
429.	Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)	Cantantibus organis - Quae est ista
430.	Luffman Atterbury (1740 k.-1796)	How Fair and Sweet
431.	Pedro Aranaz y Vides (1740-1820)	Quae est ista quae ascendit Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea Surge amica mea (?) Tota pulchra
432.	Joseph Schreiner (1744-1800)	Tota pulchra es amica mea
433.	William Billings (1746-1800)	I Am Come into My Garden I Am the Rose of Sharon I Charge You, o Ye Daughters of Jerusalem
434.	Raimondo Lorenzini (†1806)	Dum esset rex In odorem Jam hiems transiit Laeva ejus Nigra sum sed formosa
435.	Johann Christian Jäbel (†1808)	Ich beschwöre euch ihr Töchter Jerusalem
436.	Josef Blažej Smrček (1746 k.-1813)	Quae est ista quae progreditur
437.	František Xaver Křištof Kohl	Quid retribuam Domino -. Quae est ista quae processit

	(1746-1832)	
438.	Karl Ignaz Constanz (1747-1817)	Tota pulchra es amica mea
439.	Pedro Antonio Compta Batllés (†1818)	Quae est ista
440.	Johann Melchior Dreyer (1747-1824)	Surge propera amica mea
441.	Marian Stecher (1754-1832)	Pulchra es amica mea Quae est ista Quam pulchra es, amica mea et quam decora formosa mea Quam pulchri sunt
442.	José do Espírito Santo Oliveira (1755 k.-1819)	Quae est ista quae processit
443.	António Leal Moreira (1758-1819)	Introduxit me rex
444.	Franz Bühler (1760-1823)	Tota pulchra es amica mea
445.	Joseph Alois Holzmann (1762-1815)	Quae est ista quae processit Quae est ista quae progreditur
446.	Marcos António Portugal (1762-1830)	Quae est ista quae processit
447.	Pietro Terziani (1765-1831)	Sicut lilium inter spinas
448.	João José Baldi (1770-1816)	Quae est ista, quae processit sicut sol
449.	Emanuel Jan Faulhaber (1772-1835)	Ecce virgo concipiet - Quae est ista quae progreditur Quae est ista, quae processit
450.	Giovanni Cagnoni (18/19. sz.)	Quae est ista
451.	Johann Baptist Gänsbacher (1778-1844)	Quae est ista quae processit
452.	Domenico Fontemaggi (1780 k.-1856)	Dum esset rex (in C) In odorem Laeva ejus (in C) Laeva ejus (in g) Jam hiems transiit (in Esz) Jam hiems transiit (in G) Nigra sum sed formosa (in C) Nigra sum sed formosa (in D) Quae est ista quae processit Quae est ista quae progreditur
453.	Josef Schnepf (1785-1838?)	Quae est ista quae progreditur
454.	Josef Gellert (1787 k.-1842)	Quae est ista quae progreditur
455.	Carl Loewe (1796-1869)	Das hohe Lied von Salomonis
456.	Anton Bernhart (19. sz.)	Quae est ista
457.	Emilio Calzanera (19. sz.)	Dum esset rex (in C) Dum esset rex (in d) Jam hiems transiit (in C) Jam hiem transiit (in d)

		Laeva ejus (in d) Laeva ejus (in G) Nigra sum sed formosa (in B) Nigra sum sed formosa (in d) Tota pulchra es
458.	Gaetano Geraldini (19. sz.)	Quae est ista quae processit Sicut lilium inter spinas
459.	Alois Kreutzer (19. sz.)	Tota pulchra es amica mea
460.	Kunz (19. sz.)	Tota pulchra es amica mea
461.	Niederberger (19. sz.)	Tota pulchra es amica mea
462.	Alfred Pilot (19. sz.)	Tota pulchra es amica mea
463.	G. Rossi (19.sz.)	Nigra sum sed formosa
464.	Frans Verswijvel (19. sz.)	Ego dilecto meo
465.	João da Soledade (†1832)	Tota pulchra es amica mea
466.	Pietro Marinucci (†1878)	Sicut lilium inter spinas
467.	Gaetano Capocci (1811-1898)	Nigra sum sed formosa Sicut lilium inter spinas
468.	Giovanni Aldega (1815-1862)	Dum esset rex In odorem (in C) In odorem (in G) Jam hiems transiit Laeva ejus Nigra sum sed formosa Tota pulchra
469.	Settimio Battaglia (1815-1891)	Ego dormio Jam hiems transiit Laeva ejus Nigra sum sed formosa (in D) Nigra sum sed formosa (in g) Quae est ista (in F) Tota pulchra (in C)
470.	Charles-François Gounod (1818-1893)	My Beloved Spake Tota pulchra es
471.	Franz Dirschke (1822-1899)	Sicut lilium inter spinas
472.	Anton Bruckner (1824-1896)	Das hohe Lied („Im Tale rauscht die Mühle”) Tota pulchra es
473.	Utto Kornmüller (1824-1907)	Surge propera amica mea
474.	Stephan Braun (1832-1889)	Quae est ista quae (in C) Quae est ista quae (in F)
475.	Ferdinand Schaller (1835-1884)	Sicut lilium inter spinas
476.	Johann Gustav Eduard Stehle (1839-1915)	Sicut lilium inter spinas
477.	Emmanuel Chabrier (1841-1894)	La sulamite
478.	Edvard Grieg (1843-1907)	Hvad est du dog skjøn

479.	Augusto Moriconi (1844-1907)	Dum esset rex In odorem Jam hiems transiit Laeva ejus Nigra sum sed formosa Quae est ista quae ascendit Quae est ista speciosa
480.	Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847-1935)	The Rose of Sharon
481.	David Nowakowski (1848-1921)	Kol dodi (Szerelmesem hangja)
482.	Filippo Mattoni (1848-1922)	Quae est ista quae processit
483.	Peter Erasmus Lange-Müller (1850-1926)	5 sange af Sulamith og Salomon
484.	Antonio Coronaro (1851-1933)	Tota pulchra es amica mea
485.	François Verhelst (1853-1934)	Ego dilecto meo Quae est ista
486.	Basilus Breitenbach (1855-1920)	Quae est ista speciosa
487.	Marco Enrico Bossi (1861- 1925)	Canticum Cantorum (oratórium)
488.	Victor Eder (1863-1933)	Ego dilecto meo et dilectus meus mihi Fasciculus myrrhae Flores apparuerunt Tota pulchra es
489.	Joseph Guy Ropartz (1864-1955)	Les Vêpres du Commun des Saints - Dum esset rex - In odorem unguentorum - Ista est Speciosa - Jam hiems transiit - Veni electa mea
490.	Bernhard Widmann (1867-1933)	Fasciculus myrrhae
491.	Sir Granville Bantock (1868-1946)	The Song of Songs (lírikus dráma 5 jelenetben)
492.	Ralph Vaughan Williams (1872-1958)	Flos Campi (Szvit szóló brácsára, kisenekarra és szöveg nélküli vegyeskarra) - Sicut lilium inter spinas - Iam enim hiems transiit - Quaesivi quem diligit anima mea - En lectulum Salomonis - Revertere, revertere, Sulamitis! - Pone me ut signaculum
493.	Edward Bairstow (1874-1946)	I Sat down under His Shadow
494.	Josef Kreitmaier (1874-1946)	Stella matutina - Quae est ista quae progreditur
495.	Pablo Casals (1876-1973)	Nigra sum
496.	Mabel Wheeler Daniels (1877-1971)	The Voice of My Beloved
497.	Jacob Weinberg (1879-1956)	Hechalutz ('The Pioneers': Scenes from Folk-life in Palestine in Three acts)
498.	Healey Willan (1880-1968)	I Beheld Her Beautiful as a Dove Rise up, My Love

499.	Lazare Saminsky (1882-1959)	Shir Hashirim
500.	Percy Aldridge Grainger (1882-1961)	Song of Solomon (Ms, Bar, vkar, zkr)
501.	Igor Stravinsky (1882-1971)	Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis - 2. Surge aquilo et veni auster
502.	Paul von Klenau (1883-1946)	Sulamith (Opera)
503.	Gershon Ephros (1890-1978)	Shir hashirim Simeni chachotam al libecha (Tégy engem, mint pecsétet a szívedre)
504.	Franco Casavola (1891-1955)	Il cantico dei cantici (balett)
505.	Erich Walter Sternberg (1891-1974)	Thou Art Fair, My Beloved (S, zg)
506.	Arthur Honegger (1892-1955)	Le Cantique des Cantiques (balett-oratórium)
507.	Darius Milhaud (1892-1974)	Cantate nuptiale (S, zkr)
508.	Rued Langgaard (1893-1952)	From the Song of Solomon
509.	Mario Castelnuovo- Tedesco (1895-1968)	Seal My Heart
510.	Yitzhak Edel (1896-1973)	I Am The Rose of Sharon (S, zg)
511.	Virgil Thomson (1896-1989)	Three Sentences from The Song of Solomon (S, ütöhsz.) - Thou That Dwellst in the Gardens - Return, O Shulamite - I Am My Beloved's Five Phrases from The Song of Solomon - Thou that Dwellst in the Gardens - Return, O Shulamite - O, My Dove - I Am My Beloved's - By Night
512.	Ernest Willem Mulder (1898-1959)	Symphonia Sacra I. - 2. Canticum Cantorum Salomonis
513.	Patrick Hadley (1899-1973)	My Beloved Spake
514.	Vito Levi (1899-2003)	Surge, propera
515.	Wilhelm Weismann (1900-1980)	Canticum Cantorum - Sub umbra illius - Surge, aquilo, et veni auster - Ecce, tu pulcher es Sulamith - Preludio - Responsorio - Intermedio - Entrada e Danza - Conclusio
516.	Max Helfman (1901-1963)	Set Me as a Seal The Voice of My Beloved
517.	Stefan Wolpe (1902-1972)	Song of Songs (My Beloved is White and Ruddy) Zwei Lieder aus dem Hohenlied - Smolo tahat roshi (Bal karja a fejem alatt)

		- Simeini kahotam (Tégy engem, mint pecsétet) Zror hamor dodi li (Mint egy köteg mirha, olyan az én szerelmesem)
518.	Kurt Lissmann (1902-1983)	Das hohe Lied „Freudig wollen wir beginnen”
519.	Sir William Walton (1902-1983)	Set Me as a Seal upon Thine Heart
520.	Maurice Duruflé (1902-1986)	Quatre motets sur des thèmes grégoriens - Tota pulchra es
521.	Marc Lavry (1903-1967)	Shechora Ani (Fekete vagyok) (S, zg) Shir ha'shirim (The Song of Songs) (oratórium)
522.	Hermann Schroeder (1904-1984)	Zwei Hohelied-Motetten - Steig herab in meinen Garten - Wie schön bist du
523.	Helmut Bornefeld (1906-1990)	Canticum canticorum (Kilenc dialógus ütőhangszerekre és orgonára) - Wie eine Lilie unter den Dornen - Schwarz bin und anmutig ich - Da, eben kommt er - Melde mir doch, den meine Seele liebt - Ein verriegelter Garten - Dreh dich, dreh dich, Schulamitin - Wie schön und wie mild bist du - Setze mich wie ein Siegel - Nun ich eine Mauer bin
524.	Louise Talma (1906-1996)	Song of Songs
525.	Alexander Uria Boskovitch (1907-1964)	Behold Thou Art Fair (A, zkr)
526.	Herman D. Koppel (1908-1998)	Four Love Songs on the Song of Songs (S, zg.) - Kys mig (Csókoljon meg engem) - På mit leje om natten (Éjjelente az ágyamon) - Hvor er din ven gæet hen? (Hová ment szerelmesed?) - Hør! der er min ven! (Szerelmesem hangját hallom!) Four Old Testament Songs - 2. Jeg er Sarons rose (Sárón nárcisza vagyok én) Three Songs - 2. From the Song of Songs (Love)
527.	Jean-Yves Daniel-Lesur (1908-2002)	Le Cantique des Cantiques (kantáta) - Dialogue - La voix du Bien-Aime - Le Songe - Le Roi Salomon - Le jardin clos - La Sulamite - Epithalame
528.	Walter Schindler (1909-1986)	Die Hochzeit zu Kana (oratórium) - Ich komme meine Schwester liebe Braut
529.	Maurice Goldman (1910-1984)	I Am My Beloved's Kol Dodi (Szerelmesem hangja)
530.	Joseph Tal (1910-2008)	Ma Yafu Pe'amayich (Mily szépen lépkedsz)
531.	Hans Studer (1911-1984)	Ich bin eine Blume zu Saron (kantáta) - Sage mir an du den meine Seele liebt - Stehe auf meine Freundin - Denn siehe der Winter ist vergangen - Meine Taube in den Felsenklüften

532.	Max Janowsky (1912-1991)	Ana dodi (Szerelmesem így szólt)
533.	Benjamin Britten (1913-1976)	Canticle I 'My Beloved Is Mine'
534.	Grant Fletcher (1913-2002)	Rise up, My Love
535.	Witold Rudziński (1913-2004)	Sulamita (Opera)
536.	Bengt Johansson (1914-1989)	Two Extracts from the Songs of Solomon - I Sat down under His Shadow - Set me as a Seal
537.	Felicitas Kukuck (1914-2001)	Vier Lieder nach Texten aus dem Hohelied Salomonis - Die Lechzende: Ich dürste. O, stille meinen Durst - Die Wächterin: Mag ich auch braun sein - Ein Traum: Ich lag auf meinem Bett - Liebesnacht: Jetzt gehöre ich ihm ganz
538.	Knut Nystedt (1915-)	Lobpreis der Liebe (Nöikar, ütöhsz.) - 4. [...] Denn die Liebe ist stark wie der Tod - 5. Viele Wasser können die Liebe nicht löschen
539.	Gordon Binkerd (1916-2003)	Song of Songs (Vkar, kürt)
540.	Robert Erickson (1917-1997)	Song of Songs (Nöikar)
541.	Domenico Bartolucci (1917-)	Antifone Mariane - Trahe me post te - Tota pulchra es - Dum esset rex - Laeva eius - Nigra sum - Iam hiems transiit
542.	Josef Friedrich Doppelbauer (1918-1989)	Das Hohe Lied Salomonis - Er küsse mich - Ich bin schwarz - Fanget die kleinen Füchse - Sag mir an - Mein Geliebter
543.	George Rochberg (1918-2005)	Four Songs of Solomon - Rise Up, My Love - Come, My Beloved - Set Me As A Seal - Behold! Thou Art Fair
544.	Jürg Baur (1918-2010)	Die Blume des Scharon - Oh sieh, wie schön du bist - Ich bin die Blume des Scharon - Denn ich vergehe vor Liebe
545.	Edwin Russell Fissinger (1920-1990)	Set Me as a Seal
546.	Wilhelm Keller (1920-2008)	Der Gesang der Gesänge
547.	John La Montaine (1920-)	Songs of the Rose of Sharon (S, zkr) - I Am the Rose of Sharon - I Sat down under His Shadow - His Left Hand Is under My Head - O My Dove, that Art in the Clefts of the Rock - My Beloved Is Mine - Voice of My Beloved - Rise up, My Love, My Fair One

		Fragments from the Song of Songs
548.	Marcel-Joseph Godard (1920-)	Quatre dialogues tirés du Cantique des Cantiques
549.	William Sharlin (1920-)	Hinach Yafah (De szép vagy) Shir Hashirim
550.	Fritz Geißler (1921-1984)	Vier Liebeslieder nach hebräischen Texten (S, kamarazkr) - Ich schlafe, aber mein Herz wacht - Des Nachts auf meinem Lager - Mein Freund ist gleich einem Reh - O, daß du mir gleich einem Bruder wärest
551.	Jan Novák (1921-1984)	Carmina Sulamitis (Ms, zkr) - Osculetur me - Intermezzo - Laeva eius sub capite meo - Ego dormio - Donec aspires dies - Pone me ut signaculum
552.	Richard Rudolf Klein (1921-2011)	Sulamith und Salomon (S, Bar, zkr)
553.	Lukas Foss (1922-2009)	The Song of Songs (Ms, zkr) - Awake, o North Wind - Come, My Beloved - By Night on My Bed - Set Me as a Seal
554.	Yehezkel Braun (1922-)	Azza Kammavet Ahava (A szerelem erős, mint a halál) Behold My Beloved Et Hazzamir Higgia (Szerelmesem így szólt hozzám) She'hora ani (Fekete vagyok) Shir Hashirim Perek Gimel (Cantici canticorum caput III) Uri tsafon (Támadj föl , északi szél)
555.	Gershon Kingsley (1922-)	Rise up My Love
556.	Gaston Nuyts (1922-)	Canticum canticorum Salomonis - Trahe me - Ego flos campi - In lectulo meo per noctes - Quam pulchra es amica mea - Ego dormio, et cor meum vigilat - Dilectus meus descendit in hortum suum - Revertere Sulamitis - Laeva ejus sub capite meo
557.	Scott Wilkinson (1922-)	Rise up My Love
558.	Viktor Kalabis (1923-2006)	Canticum canticorum (kantáta)
559.	Daniel Pinkham (1923-2006)	Wedding Cantata - Rise up, My Love - Many Waters - Awake, O North Wind - Set Me as a Seal
560.	Yehudah Engel (1924-1991)	Dodi Li (Szerelmesem az enyém)
561.	Heimo Erbse (1924-2005)	Das Hohelied Salomos (S, Bar, zkr)
562.	Nita Chen (1924-)	Dodi Li (Szerelmesem az enyém)

563.	Krystyna Moszumanska-Nazar (1924-2008)	Canticum Canticorum Salomonis (S, Narr, vkar, kamarazkr)
564.	Friedrich Radermacher (1924-)	Stehe auf, meine Freundin
565.	Szónyi Erzsébet (1924-)	Canticum sponsae
566.	Manos Hadzidakis (1925-1994)	O Megalos Erotikos - Kratea os thanatos agapi (Hatalmas a szerelem, mint a halál)
567.	Thomas Christian David (1925-2006)	Ich bin die Rose
568.	Giselher Klebe (1925-2009)	Surge aquilo et veni, auster (orgona-parafrázis Stravinsky azonos című témájára)
569.	Ben-Zion Orgad (1926-2006)	The Good Dream (A, hg)
570.	Ruth Zechlin (1926-2007)	Das Hohelied (Kantáta, T, zkar)
571.	Lawrence Avery (1927-)	K'shosana Beyn HaChochim (Mint a liliom a tövisék közt)
572.	Tzvi Avni (1927-)	Three Songs from "Song of Songs" (S, zg) - I Am the Rose of Sharon - Take us the Foxes - Behold Thou Art Fair
573.	Aminadav Aloni (1928-1999)	Dodi Yarad L'ganu (Szerlesem a kertjébe ment) Ki Hineh Hastav Avar (Nézd, vége van a télnek) Set Me as a Seal
574.	Zdenek Lukáš (1928-2007)	Quam pulchra es
575.	Gil Aldema (1928-)	Whither Your Beloved
576.	Günter Berger (1929-)	Sieben Sequenzen pazifistischer Botschaften (oratórium) - 4. Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz
577.	Nikos Mamangakis (1929-)	Ta Iera Tragoudia tou Eroti/The Sacred Love Songs
578.	Jack Gottlieb (1930-2011)	Set me as a Seal (Choral dance) The Song of Songs, which Is Solomon's (Áriák) - Comfort Me with Apples - On My Bed at Night - Come, My Beloved - The Shulamite's Praises - My Beloved Went down to His Garden Scenes from the Song of Songs (Kantáta)
579.	Romuald Twardowski (1930-)	Canticum Canticorum (S, fl, kl, vonószkr)
580.	Milton Barnes (1931-2001)	Shir hashirim (kantáta)
581.	John Bertalot (1931-)	Set Me as a Seal
582.	Rudolf Kelterborn (1931-)	Gesänge der Liebe (Bar, Zkr)
583.	Bernadetta Matuszczak (1931-)	Canticum Canticorum (Alt, Bar, vkar, zkar)
584.	Harold Owen (1931-)	From the Song of Solomon - The Voice of My Beloved (vkar) - My Beloved Is Mine (S, ob) - Arise, My Love (S, vkar, ob, org)
585.	Raoul Pleskow	Motet and Madrigal (S, T, zg, fl, hg, kl, gka)

	(1931-)	- 2. Surge aquilo et veni auster
586.	Dov Carmel (1932-)	Ki hineh hastav avar (Nézd, vége van a télnek) Uri Tsafon (Támadj föl, északi szél)
587.	Michael Horvit (1932-)	Daughters of Jerusalem (Fantázia hg-re és zkr-ra)
588.	Robert Powell (1932-)	Set Me as a Seal
589.	Alan Stout (1932-)	Canticum Canticorum (S, br, zkr)
590.	John Derek Sanders (1933-2003)	My Beloved Spake
591.	Herbert Callhoff (1933-)	Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz
592.	Peter Naylor (1933-)	The Voice of My Beloved (S, zg)
593.	Krzysztof Penderecki (1933-)	Canticum Canticorum Salomonis (vkar, kamarazkr)
594.	Srul Irving Glick (1934-2002)	Seven Tableaux from the Song of Songs (S, hg, gka, zg) - O Let Him Kiss Me - I Am Dark but Lovely - King Solomon's Wedding Procession - How Beautiful You Are, My Love - The Little Foxes - He Took Me to the Wine Garden - Set Me as a Seal Upon Your Heart
595.	Clifford N. Bohnson (1934-2008)	Three Biblical Songs - 1. By Night on My Bed (S, piano) - 2. Thou Hast Ravished My Heart (Bar, piano) - 3. I Found Him (S, Bar, piano)
596.	Mario Davidovsky (1934-)	Scenes from Shir ha-Shirim (S, 2T, B, kamarazkr) Shulamit's Dream (S, zkr)
597.	Peter Maxwell Davies (1934-)	Canticum Canticorum (oratórium)
598.	Walter Steffens (1934-)	Das Hohelied – nach Bildern von Marc Chagall (hg, nagybőgő) Bild 1: Leg mich wie ein Siegel auf dein Herz Bild 2: Ich schlief, doch mein Herz war wach Bild 3: Am Tag seiner Hochzeit Bild 4: Zieh mich herüber zu dir, lass uns eilen Bild 5: Wie schön bist du und wie reizend, du Liebe voller Wonnen Das Lied der Lieder – nach den Bildern von Marc Chagall (9sz vkar)
599.	Zdeněk Pololáník (1935-)	Šír haš – šírím (oratórium)
600.	Noam Sheriff (1935-)	Song of Songs (fl, kamarazkr)
601.	Henning Frederichs (1936-2003)	Shir ha-shirim (ob d'amore, org)
602.	Hans Zender (1936-)	Shir Hashirim - Lied der Lieder (oratórium)
603.	Hans Ulrich Lehmann (1937-)	Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz (S, fl, kl, gka) Osculetur me (S, basszetkürt) ut signaculum (S, Bar, kamarazkr)
604.	Thomas McLelland-Young (1937-)	Set Me as a Seal

605.	Werner Jacob (1938-2006)	Canticum II-Canticum canticorum for soloists, chorus and instrumentalists
606.	John Caldwell (1938-)	Tota pulchra es
607.	Roland Coryn (1938-)	Canticum Canticorum Salomonis (hg, vkar)
608.	James McCray (1938-)	Rise up My Love My Fair One
609.	Jacques Lejeune (1940-)	Le Cantique des Cantiques (elektr. komp.)
610.	Alfred Mitterhofer (1940-1999)	Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz (T, br, tamburin, triangulum)
611.	Johannes Fritsch (1941-)	Hohes Lied (Ms, Kontratenor, kamaraegy))
612.	Adolphus Hailstork (1941-)	Arise My Beloved Set Me as a Seal Upon Thine Heart
613.	Wilfried Hiller (1941-)	Schulamit (S, B, narr, vkar, zkr) - Suchen des Geliebten - Im Garten der Liebe - Prozession, Tanz und Abschied
614.	Claus Bantzer (1942-)	Drei Hohelied-Motetten - Des Nachts auf meinem Lager - Komm, mein Freund - Er küsse mich
615.	Gerald Near (1942-)	Arise, My Love, My Fair One
616.	Shlomo Bar (1943-)	Yavo Dodi Legano (Jöjjön el kertjébe szerelmesem)
617.	Andries Clement (1943-)	Hooglied I Hooglied II
618.	Alexander Aronovich Knaifel (1943-)	Chapter Eight – Canticum canticorum (gka, gyermekkar, nőkar, ffikar, vkar)
619.	Frank Michael (1943-)	Traum der Sulamith (Ms, zkr) Das Hohe Lied
620.	Anna Laura Page (1943-)	Set Me as a Seal Upon Your Heart
621.	Imant Raminsh (1943-)	Rise up My Love, My Fair One (brácsa, zg, nőkar)
622.	Elzbieta Sikora (1943-)	Le chant de Salomon (S, ob, kl, fg, hg, br, gka, ütök)
623.	Bill Douglas (1944-)	Rise up My Love
624.	Raymond Luedeke (1944-)	Prayers, Poems and Incantations for the Earth - 4. Rise up, My Love
625.	Peter Mathews (1944-)	Three Songs of Solomon (1970) - I Am the Rose of Sharon (magas hangra) - Rise up, My Fair One (mély hangra) - Thou Art Beautiful, o My Love (duett) The Dream – Song of Solomon (mély hangra) I Sat down under His Shadow
626.	David Ashley White (1944-)	Two Fragments from Song of Solomon - Arise, My Love - Set Me as a Seal
627.	Andrew Chapman (1945-)	Come Then, My Beloved Set Me as a Seal (S, zg)
628.	Ron Hannah (1945-)	Two Early Songs - 2. From Song of Solomon
629.	Jacques Lenot	Surge, aquilo (B, org)

	(1945-)	
630.	Anatolijus Šenderovas (1945-)	Simeni kahotam al libechea...(Tégy engem, mint pecsétet a szívedre) (S, B, ütőhgsz, zkr) Songs of Sulamite (Szólahang, zkr))
631.	Catherine Aks (1946-)	I Am the Rose (S, org) I Am the Rose (vkar)
632.	Michael Isaacson (1946-)	Our Song of Songs
633.	Robert Xavier Rodriguez (1946-)	The Song of Songs – Shir Hashrim(S, narr, kamaraegy.)
634.	Nick Strimple (1946-)	Set Me as a Seal upon Your Heart Shir Hasharim [sic!]
635.	Robert Walker (1946-)	As the Apple Tree
636.	Joelle Wallach (1946-)	Simeni Kachotam al libbecha (Tégy engem , mint pecsétet a szívedre) (Ms, zkr)
637.	Gary Bachlund (1947-)	From the Song of Songs (S, zg) - I am black but comely - My Love - I am Sick with Love - Return! - A Seal upon Your Heart
638.	Barry Truax (1947-)	Song of Songs (ob d'amore, kürt, elektronika) - Morning - Afternoon - Evening - Night and Daybreak
639.	Howard Skempton (1947-)	Rise up, My Love
640.	Brian Elias (1948-)	Song (S, tekerőlant)
641.	Herbert Grassl (1948-)	Ich bin eine Blume auf den Wiesen des Sharon (Narr, kl, hg, gka, ütők)
642.	Bo Holten (1948-)	Ego flos campi Fulcite me floribus
643.	Dmitry Nikolayevich Smirnov (1948-)	Song of Songs (kantáta) (S, T, vkar, zkr)
644.	Curtis Bryant (1949-)	Song of Songs (3 Biblical Songs) (S, fl, zg) - Set Me as a Seal - Arise, My Love - I Am the Rose of Sharon
645.	Moshe Denburg (1949-)	Shuvi Shuvi (Fordulj, fordulj)
646.	Rachel Galinne (1949-)	From Song of Songs (S, kamaraegy)
647.	Stephen Paulus (1949-)	Arise, My Love
648.	Jane Roman Pitt (1949-)	Kumi Lach (Arise my love)
649.	Stephen Chatman (1950-)	You Have Ravished My Heart The Song of Solomon/Le cantique des cantiques (S, zkr)
650.	James Dillon (1950-)	Come Live with Me (Ms, fl, ob, zg, ütők) ...residue (24sz vkar)
651.	Bradley Nelson (1950-)	Arise, My Love, My Fair One
652.	Doreen Rao	Dodi Li (Szerelmesem az enyém)

	(1950-)	
653.	Menachem Wiesenberg (1950-)	By Night on My Bed (Al Mishkavi Baleilot)
654.	Andrew Donaldson (1951-)	I Slept but My Heart Was Awake
655.	Lee R. Kesselman (1951-)	I Am Come into My Garden I Am My Beloved's So Is My Beloved
656.	Michael Larkin (1951-)	Set Me as a Seal
657.	Gerhard Müller-Hornbach (1951-)	Gesänge der Liebe (oratórium) - Überwältigung - Traumgesang - Gesang der Sehnsucht - Gesang der Nacht - Gesang von der Schönheit - Zwiegesang - Hymne
658.	Mark Carlson (1952-)	From the Song of Songs (S, zg) From the Song of Songs II (Ms, zg)
659.	Paul Gibson (1952-)	My Sister, My Bride Infinite Fires (Ms, zg)
660.	René Clausen (1953-)	Set Me as a Seal
661.	Christos Hatzis (1953-)	From the Song of Songs (A, T, vkar, kamaraegy) - Shalom - Salaam (I Am the Rose of Sharon/My Beloved Spake) - My Beloved Is Mine - Meanings and Riddles (The Song of Songs/Let Him Kiss Me)
662.	Gunter Waldek (1953-)	Das Hohe Lied (templomi opera)
663.	Jonathan Berger (1954-)	Al Mishkavi Baleilot (A, hg) (Ágyamon éjjelente kerestem őt)
664.	Arlen Clarke (1954-)	Set Me as a Seal Upon Your Heart
665.	Steve Cohen (1954-)	Simeni Chachotam (Tégy engem, mint pecsétet) (S, zg)
666.	Csemiczky Miklós (1954-)	Vox dilecti mei
667.	Jan Sandström (1954-)	Surge aquilo (16sz vkar)
668.	Mark Zuckerman (1954-)	Kol Dodi (Szerelmesem hangja) Ani L'Dodi V'Alay T'shukato (Én szerelmesemé vagyok, és ő is utánam vágyódik)
669.	Byron Adams (1955-)	Set Me as a Seal
670.	Dušan Bogdanović (1955-)	Shuvi, Shuvi Hashulamit (S v. T, gt) (Fordulj, fordulj Szulamit)
671.	Bob Chilcott (1955-)	Singing by Numbers (1996) - 2. The Singing of Birds
672.	David Conte (1955-)	Set Me as a Seal
673.	Eleanor Daley (1955-)	Rise up My Love Set Me as a Seal upon Your Heart
674.	Joachim Grabinski (1955-)	Motetten aus dem Lied der Lieder - Des Nachts auf meinem Lager

		- Ihr Töchter Jerusalems - Dreh dich im Tanze, Schulamit
675.	Francis Grier (1955-)	Dilectus meus mihi The Voice of My Beloved
676.	Jürgen Pfister (1955-)	Des Nachts
677.	Daniel Dorff (1956-)	Four Hebrew Love Songs (Ének, zg) - Yi shakeni mineshikot - Kumi lach (Kelj föl kedvesem) - Hadigah li she'ahavah - Dodi li (Szerelmesem az enyém)
678.	Mark Gresham (1956-)	Three Passages from the Song of Solomon - Rise up, My Love - I Sleep, bBut My Heart Waketh - Set Me as a Seal
679.	John Leavitt (1956-)	Two Love Songs from the Song of Songs - Rise up My Love - Set Me as a Seal upon Your Heart
680.	Vladimir Sidorov (1956-)	King Solomon's Song of Songs (9 balett jelenet) - Bevezetés: „Izlilosz iz szerdca moego szlovo blagoje...” (Szívemből kiáradt a kedves szó) - „Da lobzajet on menya lobzanyiem uszt szvoih!” (Csókoljon meg engem szája csókjaival!) - „Ja szplju, no szerdce nye szpit” (Alszom, de a szívem nem alszik) - Vsztany, vozljublennaja moja, prekrasznaja moja, vüjgyi! (Kelj föl, kedvesem, szépségem, jöjj!) - „Na lozse mojem nocsju” (Ágyamon éjjelente) - „O, tü prekraszna, vozljublennaja moja...” (Ó, milyen gyönyörű vagy szerelmem) - „Okruglenyje bedr tvojih kak ozserelje (Gömbölyű csípőd ékszerhez hasonló) - „Polozsi menya, kak pecsaty, na szerdce szvoje...” (Tégy engem mint pecsétet a szívedre)
681.	Iris Szeghy (1956-)	Tebe (Neked) (S, T, fl, gt, gka, trg) - 1. Osculetur me - 2. Quam pulchra es - 3. Vox dilecti mei - 4. Pone me ut signaculum
682.	Laurence Traiger (1956-)	Even in His Sleep – From the Song of Songs
683.	Rodolphe Burger (1957-)	Cantique des cantiques
684.	Michael Card (1957-)	Arise, My Love
685.	Daniel Glaus (1957-)	Chammawet ahawah (kantáta, S, hf, vonósnégyes)
686.	Jorge Liderman (1957-2008)	Shir ha Sharim Song of Songs
687.	Jana Skarecky (1957-)	Arise My Love (S, tr, org)
688.	Karen Thomas (1957-)	Behold, Thou Art Fair
689.	Pierre Guiral (1958-)	Le cantique des cantiques
690.	Tamara Ibragimowa (1958-)	Aus dem Hohenlied Salomos - Ich bin gekommen

		- Mein Freund ist mein - Des Nachts - So dass auch viele Wasser - Stark wie der Tod
691.	Joanne Metcalf (1958-)	Ego dilecto meo
692.	John Christian Rommereim (1958-)	Convivencia (hárfá, vkar, vonósnégyes) - 1. Surge amica mea - 2. Adiuro vos - 3. Vox dilecti mei - 4. Uri tsafon (Támadj föl északi szél) Set Me as a Seal
693.	Toivo Tulev (1958-)	Songs (S,A,T,B, vkar, kamaraegy) - 1. By Night on My Bed - 4. Nigra sum sed formosa - 5. Behold, Thou Art Fair - 6. I Am Come into My Garden
694.	Matthias Ronnefeld (1959-1986)	Sieben Lieder nach dem Hohelied Salomons (1982) - Ich schlafe, aber mein Herz wacht - Erquicket mich mit Blumen - Sage mir an, du, den meine Seele liebet - Wie schön und wie lieblich bist du - Ich will aufstehen - Dein Schoß ist wie ein runder Becher - O daß du mir gleich einem Bruder wärest
695.	Richard Pantcheff (1959-)	Come, My Beloved
696.	Gerald Cohen (1960-)	Libavtini Achoti Chala (Megdobogtattad szívemet, húgom, menyasszonyom) (S, vkar, zg)
697.	Gaetano Lorandi (1960-)	Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz
698.	Joel Martinson (1960-)	Arise, My Love
699.	Piet Swerts (1960-)	Heilige Seelenlust (oratórium Angelus Silesius szavaira és az Énekek éneke soraira)
700.	Shira Kammen (1961-)	Awake, North Wind (S, tekerőlant) Kol dodi (Szerelmesem hangja)
701.	Barry Oliver (1961-)	I Sat down under His Shadow
702.	Frank Schwemmer (1961-)	In lectulo meo - 3 Hoheliedmotetten (5-12sz vkar)
703.	Karen Tanaka (1961-)	The Song of Songs (gka, elektronika)
704.	Gianmartino Durighello (1961-)	Veni electa mea
705.	Gabriel Jackson (1962-)	I Am the Rose of Sharon
706.	Jonathan M. Miller (1962-)	Kisses of Myrrh (vkar) - 1. Let Him Kiss Me - 2. Thy Lips - 3. While the King Sat - 4. Thy Two Breasts - 5. Awake, O North Wind I Am the Rose of Sharon
707.	J. David Moore (1962-)	Rise up My Love
708.	Alexandros Mouzas (1962-)	Asma Asmaton (multimedia produkció: Ms, kamaraegyüttes, laptop, video, tánc)

709.	Larry Visser (1962-)	Set Me as a Seal
710.	Ivo Antognini (1963-)	I Am the Rose of Sharon
711.	Klaus Miehl (1963-)	Anima mea liquefacta est (S, 4 viola da gamba, bc) Dilectus meus descendit (S, 4 blockflöte) O quam tu pulchra es (Bar, 4 viola da gamba, bc) Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz
712.	Marco Podda (1963-)	Nigra sum
713.	Yuval Shay-El (1963-)	Shir Hashirim (ének, zg)
714.	Mark Argent (1964-)	Song of the Beloved (T, 2 barokk fuv, csemb, gka) - The Fountain in My Garden - Hark! My Beloved! - My Beloved Spoke - My Beloved Is Mine - Night After Night on My Bed - The Fountain in My Garden
715.	Ivan Moody (1964-)	Canticum Canticorum I - Surge, propera amica mea - Descendi in hortum meum - Ego dilecto meo Canticum Canticorum II - Prologue - Let Him Kiss Me - Draw Me, We Will Run after Thee - I Am Black but Comely - Draw Me, We Will Run after Thee - Tell Me, o Thou whom My Soul Loveth - Epilogue Canticum Canticorum III (T, hárfa) Canticum Canticorum IV
716.	Samuel Tramin (1964-)	...des Nachts auf meinem Lager (Ms, gka)
717.	Michael T. Hopkins (1966-)	Set Me as a Seal (2004) [SATB]
718.	Giuseppe Mignemi (1966-)	Surge aquilo Tota pulchra
719.	Pietro Ferrario (1967-)	Hortus conclusus (2003)
720.	Frank Gerhardt (1967-)	Wie ein Siegel auf dein Herz (S, hg, csemb)
721.	Zad Moulata (1967-)	Anashid (A, vkar, zkar, keleti ütőszerek) - Sulamite - Tamar (Fruit) - Sawt Habibi (The voice of my beloved) - Fil Layali (By night) - Bakhoor (Incense) - Hobbi (Wind) - Ej'zebni (Attract me) - Ohrub (Make haste)
722.	David N. Childs (1969-)	Set Me as a Seal upon Your Heart (harsona v. kürt, zg, vkar)
723.	Antony Pitts (1969-)	Songs of Purity and Strength (8sz vkar) - 1. Come with Me from Lebanon - 3. I Slept but My Heart Was Awake - 5. Awake North Wind

		- 7. Place Me like a Seal Set Me as a Seal
724.	Frank Ekeberg (1970-)	...des cantiques (1997) (elektroakusztikus)
725.	Lior Navok (1971-)	Al Mishkavi Baleylot (Éjjelente az ágyamon) (S, hárfa) Spring Calls (S, fl, br, gka, hárfa)
726.	Timothy Snyder (1971-)	Rise up My Love My Fair One
727.	Calvin Bowman (1972-)	I Am the Rose of Sharon
728.	Lorenzo Donati (1972)	Surge Aquilo Tota pulchra Vinea mea
729.	Joseph G. Stephens (1972-)	Song of Songs (O Rise up My Love)
730.	Aaron Garber (1973-)	Set Me as a Seal
731.	John D. Nugent (1973-)	Set Me as a Seal upon Thine Heart (S, 2 hg, br, gka)
732.	Michelle Willis (1974-)	Set Me as a Seal (SB, zg)
733.	Laura Farnell (1975-)	Arise, My Love Set Me as a Seal
734.	Gyöngyösi Levente (1975-)	Trahe me post te curremus
735.	Milosz Bembinow (1978-)	Res Tua (oratórium) - 11. Osculetur me - 13. Vox dilecti mei - 15. Quae est ista quae ascendit - 17. Ego dormio - 19. Veni dilecte mi - 21. Et nunc reges
736.	Alessandro Cadario (1979-)	Surge, aquilo (2005) (vkar, org) Surge, aquilo (2008)
737.	Ayelet Rose Gottlieb (1979-)	Mayim Rabim („Nagy vizek”, 10 tételes dalciklus az Énekek éneke szövegeire – kortárs avantgarde jazz kompozíció) - Tapuah („Alma”) - Har'ee'nee, Hashmee'ee'nee (Hadd lássam, hadd halljam) - Al Mishkavi (Ágyamon éjjelente kerestem őt) - Min Ha'midbar (A sivatagból) - Libavtini (Megdobogtattad szívemet) - Pithi Li (Nyiss ajtót!) - Patahti (Ajtót nyitottam) - Ana Halah (Hová ment ő?) - Ma Yafit (Mily szép vagy) - Mayim Rabim (Hatalmas vizek)
738.	Marta Staszewska (1979-)	Canticum Canticorum (S, Bar, vkar, zkr)
739.	Ryan Streber (1979-)	Tota pulchra es (Ms, kamaraegy.)
740.	Cole Thomason-Redus (1979-)	Nigra sum
741.	Gilad Cohen (1980-)	Al Mishkavi Baleylot – Ágyamon éjjelente kerestem őt (vkar, zkr)
742.	Emerson W. Eads (1980-)	Awake, o North Wind (A, zg)

743.	Jonathan Keren (1980-)	My Beloved is White and Ruddy (zg trio)
744.	Rucsandra Popescu (* 1980)	...und hast mich lieb...
745.	Luke Zaccaro (1980)-	Set Me as a Seal (S, zg)
746.	Nico Muhly (1981-)	Set Me as a Seal
747.	Andrew Baldwin (1986-)	Set Me as a Seal
748.	Scott Brasher	Arise, My love
749.	Mark Browse	Surge aquilo (S, T, vkar, hg, gka, zg)
750.	Dudley Cohen	Hinach Yafah (De szép vagy kedvesem) (vkar, keleti ütőhangszerek)
751.	Nissim Cohen Hav-Ron	Hayoshevet Baganim (Te kertekben lakó leány)
752.	Achiya Delouya	Ani l'dodi v'dodi li (Szerelmesem enyém, s én az övé)
753.	Lee Dengler	Set Me as a Seal
754.	Yuri Edelstein	Al Mishkavi Baleilot Simeni Kachotam Samchuni Ba Ashishot
755.	Mary Feinsinger	Hinach Yafah (De szép vagy)
756.	Enrique Feliú	Cantar de cantares
757.	Anthony Frost-Helmsing	I Sat down under His Shadow
758.	Chris Gill	Rise up My Love (S, zg)
759.	Mary Götze	Song of Songs
760.	Philip Hall	My Beloved Spake
761.	William C. Hammel	Canticum Canticorum Salomonis (Bar, zkr)
762.	Victor C. Johnson	Set Me as a Seal
763.	Heather Josselyn-Cranson	Four Settings from the Song of Songs
764.	Robin John King	Set Me as a Seal
765.	Karen Marrolli	Rise up My Love, My Fair One Set Me as a Seal
766.	Richard Nance	Set Me as a Seal (kürt, zg, nőikar)
767.	Joke Nauta	Hooglied 6
768.	Kenneth Neufeld	The Rose of Sharon
769.	Forrest Pierce	The Twelve Kisses (Coloratura, ob d'am, zg, vonószkr)
770.	Sloan Rolando	Set Me as a Seal
771.	C. Colby Sachs	How Fine You Are My Sister, My Bride Two Wedding Songs (ének, zg) - 1. Hinach Yafah (De szép vagy)

		- 2. Libavtini Achoti (Megdobogtattad szívem)
772.	Robert Scholz	Set Me as a Seal (hg, zg, fíkar)
773.	Tsvi Sherf	Dudaim (Liliom)
774.	Baruch Skeer	Ani L'Dodi, v'Dodi li (Szerelmesem enyém, s én az övé vagyok (S)
775.	Nori Yaacobi	Dream of Jerusalem (S, 2 felhang énekes, vonósnégyes)
776.	Walter Wade	Arise, My Love

7 Bibliográfia

Bent, Margaret: *Dunstaple*. London: Oxford University Press, 1981.

Biblia. Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése. Budapest: A Magyar Bibliatársulat megbízásából a Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2007. 526-548.

Blackburn, Bonnie J.: „Johannes Lupi and Lupus Hellinck. A Double Portrait.” *The Musical Quarterly* 59/4 (1973. Október): 547-583.

Blenkenburg, Walter: Dulichius, Philipp. digitális kiadvány: Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08298>, 2012-05-15.

Bonnie J. Balckburn: Lupi, Johannes. digitális kiadvány: Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17180>, 2012-05-08.

Brian Trowell: Pyamour, John. digitális kiadvány: Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22584>, 2012-05-06.

Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon.

Brown, Howard M.: *A reneszánsz zenéje*. Fordította Karasszon Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Bukofzer, Manfred: „Fauxbourdon Revisited.” *The Musical Quarterly*. 38/1 1952. (Január): 22-47.

Bukofzer, Manfred: „John Dunstable and the Music of His Time” *Proceedings of the Musical Association*, 65. (1938-1939): 19-43.

Burstyn, Shai: „Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons” *Acta Musicologica*, 49/2 (1977. július-december): 200-227.

Clemens non Papa, Jacobus: *Opera Omnia. Vol. VII Missae A la fontaine du prez, Quam pulchra es, Panis quem ego dabo, Or combien est*. K. Ph. Bernet Kempers (szerk.): *Corpus Mensurabilis Musicae*. 4. American Institute of Musicology, 1959.

Eco, Umberto: *Hogyan írjunk szakdolgozatot?* Budapest: Kairosz Kiadó, 1996.

Énekek éneke 1-8 szólamú kórusra a cappella. Partitúra. Összeállította: Jancsovics Antal.

Énekek éneke. Károli Gáspár; A Döbrentei Kódex névtelenje; Heltai Gáspár, Bogáti Fazekas Miklós fordításában. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Komoróczy Géza. Illusztrálta Reich Károly. Budapest: Magyar Helikon, 1970.

Espagne, Franz: „Vorwort”. In: Theodor de Witt (szerk.): *Pierluigi da*

Palestrina's Werke. IV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1871.

Falck, Robert – Picker Martin: Contrafactum. digitális kiadvány: Grove Music

Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06361>, 2012-05-10

Fohrer, Georg: *Vom Werden und Verstehen des Alten Testaments*. Gütersloh, 1986

Franck, Melchior: *Geistliche Gesäng und Melodeyen*. William Weinert (szerk.): *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*. Volume 70. A-R Editions, Inc., 1993

Füzes Ádám: „Antiphona ad communionem. A communio antifónák története, teológiája.”

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Canticum Cantorum. 29 motetta ötszólamú vegyeskarra*. Közreadja Jancsovics Antal. Budapest: Editio Musica, 1976

Hucke, Helmut: „Antifóna”. In: Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.): *Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon*. I. Budapest: Zeneműkiadó. 1983.

Huglo, Michel – Halmo, Joan: Antiphon. digitális kiadvány: Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01023>, 2012-05-05.

Hunter, Mary – Jackman James L.: Guglielmi, Pietro Alessandro. digitális kiadvány: Grove Music Online

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901986pg1>, 2012-04-21.

Jacob, Roger: Phinot, Dominique. digitális kiadvány: Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21591>, 2012-05-13.

Jeppesen, Knud: *Ellenpont. A klasszikus vokálpolyfónia tankönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

Karasszon István: *Az Ószövetség varázsa*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2004.

Keresztes Nóra: *A funkciós tonalitás felbomlásának folyamata*. PHD Disszertáció, LFZE, 2007. (Kézirat).

Komoróczy Géza és Luft Ulrich beszélgetése 1985-ben a Magyar Rádió: *Az Énekek éneke a zenetörténetben. Az égi és földi szerelem költészete a Biblia világában és az európai zene történetében* című adásában. Szerkesztő: Lázár Eszter.

Lechner, Leonhard: *Das Hohelied Salomonis aus der posthumen Handschrift von 1606 für vierstimmigen gemischten Chor*. Kassel: Bärenreiter, 1971.

Magyar Katolikus Lexikon elektronikus változata <http://lexikon.katolikus.hu/>, 2012-04-20.

Mechler Anna Eliza: *Canticum Canticorum. Az Énekek éneke a liturgiában és a zenében*. DLA disszertáció, LFZE, 2004. (Kézirat).

Medieval Music. Szerk. W. Thomas Marocco & Nicholas Sandon. London: Oxford University Press 1977.

Mezei János: „A liturgikus ének és a szentségi millió. A hiteles tradíció ereje”. *JEL Újság elektronikus változata* 2006/3 http://web.axelero.hu/kesz/jel/06_03/mezei.html, 2012-04-24.

Murphy, Roland E., O. Carm.: „Az Énekek Éneke” In: *Az Ószövetség könyveinek magyarázata*. Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat. 2002. 711-716.

Naftali Kraus: *Az öt tekercs. Énekek Éneke. Rút könyve. Jeremiás siralmi. A Prédikátor könyve. Eszter könyve*. Budapest: Göncöl Kiadó, 1998.

Órigenész: *Kommentár az Énekek énekéhez*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1993.

Fordította, a bevezetőt, a bibliográfiát és a jegyzeteket készítette: Pesthy Mónika.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da: *Canticum canticorum. 29 motetta ötszólamú vegyeskarra*. Közreadja Jancsovics Antal. Budapest: Editio Musica, 1976.

Paul Johnson: *A zsidók története*. Ford. Szántó Judit. Budapest: Európa Kiadó, 2001.

Pávich Zsuzsanna: *Az ószövetségi zene gyökerei, szakrális és világi kibontakozása, hatása az európai művelődésre*. PHD Disszertáció. Budapest, 2008. (Kézirat).

Pesthy Monika: *Bevezetés az Ószövetségbe*. Vác: Apór Vilmos Katolikus Főiskola, 2006.

Petőfi Sándor János: „Énekek éneke. Az Ószövetség egyik szent könyvének szemiotikai megközelítése. Egy olasz-magyar kutatóprogram bemutatása kommentárokkal”. *Vallástudományi Szemle* VI/ 3 (2010): 7-240.

Rózsa Huba: Az Ószövetség keletkezése. Bevezetés az Ószövetség könyveinek irodalom- és hagyománytörténetébe. II. kötet. Budapest: Szent István Társulat, 2002.

Szabolcsi Bence: „Az archaikus héber recitativ és a negina-rendszer. Keleti dallamproblémák.” In: Kroó György (szerk.): *Zsidó kultúra és zenetörténet*. Budapest: Osiris Kiadó – MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1999. 230-234.

Szabolcsi Bence: „Zsidó zenei nyelvemlék: A legrégebbi kótázott Biblia-dallam. In: Kroó György (szerk.): *Zsidó kultúra és zenetörténet*. Budapest: Osiris Kiadó – MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1999. 194-196.

Thomson, Andrew: „Daniel-Lesur: The Athenian of Paris”. *The Musical Times* 132/1781 (1991. Július): 333-336.

Varga István: *Exegétika Theológia vagy azok a' tudományok, melyek a' Bibliának helyes megismerésére, megértésére, és megvilágosítására tanítanak*. Debreczen, 1807.

Wathey, Andrew: „Dunstable in France.” *Music & Letters* 67/1 (1986. Január): 1-126.

Weerbeke, Gaspar van: *Collected Works. Part III. The Motet Cycles*. Andrea Lindmayr-Brandl szerk. American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1998.

Witts, Richard: „How to Make a Saint: on Interpreting Hildegard of Bingen”. *Early Music*, 26/3 (1998. Augusztus): 385-544.

Zarlino, Gioseffo: *Motets from 1549. Part I. Motets Based on the Song of Song's*. Cristle Collins Judd (szerk.): Recent Researches in the Music of the Renaissance. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2006.

Zebi Idelsohn, Abraham Zebi: *Jewish Music in Its Historical Development*. New York: Henry Holt and Company, 1929.

Zergi Gábor: „Az Énekek éneke magyarázata”. In: *A Szentírás magyarázata. II. kötet*. Budapest: Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1995. 680-690.

DLA Doktori értekezés tézisei

Kiss Csaba Márton

Quam pulchra es et quam decora...
Az Énekek éneke a zenetörténetben

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
Történeti tudományos besorolású
doktori iskola

Budapest

2012

Tézisek

I. A kutatás előzményei

Az Énekek éneke zenei vonatkozásai idestova több mint két évtizede foglalkoztatnak. Palestrina motettasorozatának megismerését követően eleinte csak az érdeklődés szintjén, később fokozatosan egyre tudatosabban kezdett foglalkoztatni a témakör. Hamarosan feltűnt számomra, hogy a nemzetközi zenei életben, a hanglezpiacon, a kortárs külföldi zeneszerzők palettáján milyen tekintélyes számban vannak jelen az Énekek énekéhez kapcsolódó alkotások, míg mindez párhuzamosan a hazai viszonylatokra a legkevésbé sem jellemző. Előadóként egy idő után lehetőségeimhez mérten igyekeztem az általam vezetett együttesek munkájába is beilleszteni néhány idetartozó darabot és törekszem erre azóta is folyamatosan.

Az Énekek éneke szövegei kezdettől fogva rengeteg vitát váltottak ki, a bibliamagyarázókat kétezer éve foglalkoztatja a könyv lehetséges értelmezéseinek kérdései. A kommentár-irodalom végtelenül gazdag: a keresztény szemléletű allegorikus magyarázatok sorát Órigenész nyitotta meg, a továbbiakban sokan mások mellett Szt. Ambrus, Nagy Szt. Gergely, Clairvaux-i Szt. Bernát is újraértelmezte az Énekek sorait. Elmondható, hogy szinte minden jelentős gondolkodó fűzött valamilyen kommentárt a szerelmi költészet eme gyűjteményéhez. Ezek számos kiadványban, önállóan vagy exegetikai tankönyvekben is megtalálhatóak, legtöbbjük magyar nyelven is hozzáférhető.

Ezzel szemben az Énekek megzenésítéseiről szóló írással, ezeknek a műveknek a zenetörténetben elfoglalt helyét bemutató munkával alig találkoztam. A bibliai és irodalmi vonatkozások mellett kifejezetten zenei kapcsolatokat is feldolgozó első ismert munka Lázár Eszter és Jancsovics Antal nevéhez fűződik. Ők ketten – mint szerkesztő és zenei főmunkatárs – a Magyar

Rádióban 1984-ben készítettek egy kilenc részes sorozatot „Az Énekek éneke a zenetörténetben. Az égi és földi szerelem költészete a Biblia világában és az európai zene történetében” címmel. Az adásokban neves tudósok, óorkutatók, egyház- és irodalomtörténészek, illetve zenei előadóművészek működtek közre.

Doktori disszertáció is született a témában: *Canticum canticorum a liturgiában és a zenében* című értekezését Mechler Anna Eliza 2004-ben védte meg. Zenei területen folytatott további hazai kutatással nem találkoztam. A nemzetközi irodalomban is csak alig néhány forrás állt rendelkezésre, azok is kizárólag a tárgykör egyes részelemét, valamely korszakát taglaló írások, mint például Shay Burstynnek a 15. század első felében az Énekek énekéhez kapcsolódó Mária-antifónákat bemutató tanulmánya, illetve egy pár, a kérdést szemiotikai megközelítésből vizsgáló dolgozat.

II. Források

Bár a régebben csak kizárólag nyomtatott formában elérhető források jelentős része (kották, faksimilék, könyvek, lexikonok, tanulmányok, stb.) folyamatosan kerül fel a világhálóra – és ez a munka szempontjából öröndetes –, viszont az itt talált ismereteket, az adott elektronikus oldalakat, miután számos esetben téves, vagy hiányos adattal is találkoztam, megbízhatóságuk alapján szigorú osztályozásnak kellett alávetni. A téma szempontjából érdekes honlapoknak így két nagy csoportja jött létre: a megbízható, illetve az ellenőrizendő oldalak halmaza. Az alábbi felsorolásban azok a legfontosabb, egyben leghitelesebb elsődleges források szerepelnek, amelyek tudományos igénygel összeállított, rendszeresen ellenőrzött és frissített adatokat tartalmaznak:

- www.oxfordmusiconline.com -Grove Music Online
- <http://www.corpusmusicae.com/> -Corpus Mensurabilis Musicae (CMM)
- <http://www.rism.info/> -Répertoire International des Sources Musicale (RISM)
- <http://www.cmme.org/> -Computerized Mensural Music Editing (CMME)
- <http://library2.binghamton.edu/cgi-bin/lincoln/latin-motet.cgi>
- The Latin Motet:
Indexes to Printed Collections, 1500-1600
- <http://cantusdatabase.org/> -CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant
- <https://areditions.com/> -Recent Researches in Music
- http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html
-Deutsche National Bibliothek
- <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~mdz/index.html?c=startseite&l=de>
-Münchener Digitalisierungszentrum
- <http://saulbgroen.nl/> -Muziekhandel Saul B. Groen
- <http://www.musicanet.org/> -The Virtual Choral Library
- <http://imslp.org/> -Petrucci Music Library
- <http://cpdl.org/> -Choral Public Domain Library

Ezen kívül számos további zeneműkiadónak és könyvtárnak az adatbázisa nyújtott értékes, használható információkat.

III. Módszer

A kutatás során először az eddig összegyűlt, mások által létrehozott kisebb-nagyobb adatbázisok adatait kellett ellenőrizni, szükség esetén korrigálni, majd a rendelkezésre álló elsődleges források felhasználásával azt kibővíteni. Miután az értekezés tárgyában található szakirodalom eloszlása rendkívül egyenlőtlen eloszlású, így a kutatás során rendkívül nagy feladatot jelentett az alapadatok – az Énekek éneke feldolgozások – összegyűjtése, adatbázisba rendezése.

IV. Eredmények

A Biblia az európai zenetörténet kiapadhatatlan ihletforrása. Szinte nincs olyan zeneszerző – korszaktól, nemzeti és világnézeti hovatartozástól függetlenül –, aki élete során legalább egyszer ne került volna valamely bibliai szöveggel kapcsolatba. Az ószövetségi könyvek közül a zsoltárok mellett talán az Énekek éneke ösztönözte a legtöbb zenemű létrejöttét. Az alkotók indíttatása, motivációja koronként különböző helyen keresendő. A kutatás során összegyűjtve, majd többször átnézve, átvizsgálva a hatalmas mennyiségűvé növekedett anyagot – bevallva, hogy több mint 95 százalékuknál legfeljebb csak a lexikonokban, adatbázisokban feltüntetett adatokig juthattam el –, nyilvánvalóvá vált, hogy a legtöbb zeneszerzőt a szövegválasztáskor érdemben befolyásolta az Énekeknek az adott korban éppen érvényes teológiai megközelítése, értelmezéséhez való viszonya. Egy-egy vers, szakasz megzenésítéseinek száma, gyakorisága szorosan összefüggött az ahhoz kapcsolódó allegórikus magyarázatok, költői képek népszerűségével, elterjedtségével. Az így kapott számszerű eredmény megítélésem szerint felülmúlja valamennyi e tárgykörben végzett kutatás eredményét.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

Koncertek, amelyeken az Énekek éneke valamely részletének feldolgozása elhangzott:

Szerző	Cím	Év	Helyszín	Közreműködő együttes / közreműködés minősége
M. Duruflé	Tota pulchra es	2001	Szt. Anna Székesegyház, Debrecen, Nemzetközi Ifjúsági Kórusverseny, Neerpelt (B)	Ady E. Gimnázium Leánykara / karvezető
H. Isaac	Tota pulchra es	2002	Kodály Zoltán Ált.Iskola, Nyíregyháza	Banchieri Énekegyüttes / énekes
Csemiczky M.	Vox dilecti mei	2003-	Több hazai és külföldi helyszínen	Debreceni Kodály Kórus / énekes
J. Ch. Bach	Wachet auf ruft uns die Stimme –motetta	2003	Szt. Anna Székesegyház, Debrecen	Canto Armonico / énekes
P. Casals	Nigra sum	2004	Debr. Városi Műv. Központ	Ady E. Gimnázium Leánykara / karvezető
J. S. Bach	Wachet auf ruft uns die Stimme BWV 140	2006	Nagyerdei Református Templom, Debrecen, Füredi úti Református Templom, Debrecen	Vox Antiqua Együttes / karmester
D. Buxtehude	Membra Jesu nostri	2006	Szt. Anna Székesegyház, Debrecen	Canto Armonico / karmester
J.-Y. Daniel- Lesur	Cantiques de cantique	2009	Szt. Anna Székesegyház, Debrecen	Debreceni Kodály Kórus / énekes
G. P. da Palestrina	Nigra sum, Quam pulchra es Quam pulchri sunt gressus tui	2012	Szt. Anna Székesegyház, Debrecen	Canto Armonico / karvezető
R. de Lassus	Quam pulchra es	2012	Szt. Anna Székesegyház, Debrecen	Canto Armonico / karvezető
T. L. de Victoria	Quam pulchri sunt gressus tui	2012	Szt. Anna Székesegyház, Debrecen	Canto Armonico / karvezető

10.18132/LFZE.2013.10

Abstract of the DLA Dissertation

Csaba Márton Kiss

Quam pulchra es et quam decora...
The Song of songs in the history of music

Liszt Ferenc Academy of Music
Science of Art and History of
Culture Doctorate School
number 28

Budapest

2012

Thesis

I. Preliminaries

I have been interested in the musical aspects of the *Song of Songs* in the past two decades. After an encounter with Palestrina's series of motets, first I studied the musical works only at the level of curiosity, then gradually I became deeply involved in the topic. I soon discovered the large number of works inspired by the *Song of Songs* in international music life, both on the market for records and in the oeuvre of contemporary composers all over the world, while in Hungary it has not become so popular. As a performer, I have attempted to include some relating works into the repertory of the choirs I have worked with since then.

The text of the *Song of Songs* have generated debates since the beginning, commentators of the Biblical text have been interested in its possible interpretations for two millennia. The treasury of commentaries has grown infinitely rich. It was Origen who opened the sequence of allegorical interpretations, later St. Ambrose, St. Gregory the Great, and Clairvaux Bernard reinterpreted the verses of the *Songs*. Nearly all the outstanding philosophers commented on this beautiful collection of love poetry. These commentaries can be found in numerous publications, either on their own, or in exegetical source books, and most of them are available in Hungarian, too.

However, I came across with hardly any studies that discuss the place these works take in the history of music. The first expressly musical approach of the Biblical book which concerned with its musical connections was written by Eszter Lázár and Antal Jancsovics. They created a nine-part serial for the Hungarian Radio in 1984, as editor and musical advisor, titled "*Song of Songs* in the History of Music: Poetry of Heavenly and Earthly Love in the Bible and the

History of European Music.” Several well-known scientists, historians of Church and literature, and musical performers contributed to these programmes.

I also have the knowledge of a doctoral thesis written in this topic in 2004, by Anna Eliza Mechler, titled “Canticorum Canticum in Liturgy and in Music”. I have not come across any other research in the musical field in Hungary. There are only few sources in the international literature, and even those cover only a minor segment or age of the topic discussed, such as Shay Bursty’s study about the Virgin Mary-antiphonies of the 15th century which relate to the *Song of Songs*, and also a couple of essays that analyse the works with a semiotic approach.

II. Sources

Information concerning the topic of my thesis was available chiefly on the Internet. Although sources are continuously being published on the Web, the websites and their content had to be strictly classified according to their scholarly reliability, since I encountered with false or incomplete data in many cases. I divided them into two groups: those which are reliable, and those which need revision. The most important, and, at the same time, most credited primary sources, which are regularly revised, are the following:

- www.oxfordmusiconline.com -Grove Music Online
- <http://www.corpusmusicae.com/> -Corpus Mensurabilis Musicae (CMM)
- <http://www.rism.info/> -Répertoire International des Sources Musicale (RISM)
- <http://www.cmme.org/> -Computerized Mensural Music Editing (CMME)
- <http://library2.binghamton.edu/cgi-bin/lincoln/latin-motet.cgi>
 - The Latin Motet:
Indexes to Printed Collections, 1500-1600
- <http://cantusdatabase.org/> -CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant
- <https://areditions.com/> -Recent Researches in Music
- http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html
 - Deutsche National Bibliothek
- <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~mdz/index.html?c=startseite&l=de>
 - Münchener Digitalisierungszentrum
- <http://saulbgroen.nl/> -Muziekhandel Saul B. Groen
- <http://www.musicanet.org/> -The Virtual Choral Library
- <http://imslp.org/> -Petrucci Music Library
- <http://cpdl.org/> -Choral Public Domain Library

... including several other music publishers and libraries.

III. Method of Analysis

During my research, I had to check the already compiled databases, often correct them, then complete them with the details from the primary sources at hand. Since the literature concerning this topic is unevenly distributed, it proved to be an extremely difficult task to collect and order the basic data of the adaptations of the Song of Songs.

IV. Results

The *Bible* is an inexhaustible source of inspiration for European music. There is hardly any composer, independent from age, style, world view, or nationality, who avoided Biblical texts during their oeuvre. From the *Old Testament*, it must be the *Song of Songs* which inspired most musical works. The motivation of the composers can be found elsewhere in different ages. During my research, after having collected, then having revised and studied the huge quantity of material for several times, it became obvious that, when choosing a text, most composers were influenced by the relevant theological interpretation and approach of their age. The frequency a certain verse or section has been adapted into music has always been related to the popularity of the relevant allegorical interpretations and tropes. The numeric result I have arrived to, I think, surpasses all the results that previous studies in this topic came to.

V. Notes on the author's professional connection to the subject matter of the dissertation

In the chart below I enlist the concerts in which a part of the Song of Songs was performed:

Composer	Title	Year	Concert	Performing Choir / Capacity of my Participation
M. Duruflé	Tota pulchra es	2001	Szt. Anna Székesegyház (St. Anne Cathedral), Debrecen, International Youth Choir Competition, Neerpelt (B)	Girls' Choir of Ady E. High School / conductor
H. Isaac	Tota pulchra es	2002	Kodály Zoltán Primary School, Nyíregyháza	Banchieri Singers / singer
Csemiczky M.	Vox dilecti mei	2003-	On several musical events in Hungary and abroad	Kodály Choir of Debrecen / singer
J. Ch. Bach	Wachet auf ruft uns die Stimme –motetta	2003	Szt. Anna Székesegyház (St. Anne Cathedral), Debrecen	Canto Armonico / singer
P. Casals	Nigra sum	2004	Cultural Centre, Debrecen	Girls' Choir of Ady E. High School / conductor
J. S. Bach	Wachet auf ruft uns die Stimme BWV 140	2006	Nagyerdő Calvinist Church, Debrecen, Füredi Street Calvinist Church, Debrecen	Vox Antiqua Chamber Choir / conductor
D. Buxtehude	Membra Jesu nostri	2006	Szt. Anna Székesegyház (St. Anne Cathedral), Debrecen	Canto Armonico / conductor
J.-Y. Daniel-Lesur	Cantiques de cantique	2009	Szt. Anna Székesegyház (St. Anne Cathedral), Debrecen	Kodály Choir of Debrecen / singer
G. P. da Palestrina	Nigra sum, Quam pulchra es Quam pulchri sunt gressus tui	2012	Szt. Anna Székesegyház (St. Anne Cathedral), Debrecen	Canto Armonico / conductor
R. de Lassus	Quam pulchra es	2012	Szt. Anna Székesegyház(St. Anne Cathedral) , Debrecen	Canto Armonico / conductor
T. L. de Victoria	Quam pulchri sunt gressus tui	2012	Szt. Anna Székesegyház (St. Anne Cathedral), Debrecen	Canto Armonico / conductor

10.18132/LFZE.2013.10